This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

Usage guidelines

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

+ *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.
+ *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.
+ *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.
+ *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

About Google Book Search

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at `http://books.google.com/`

Acerca de este libro

Esta es una copia digital de un libro que, durante generaciones, se ha conservado en las estanterías de una biblioteca, hasta que Google ha decidido escanearlo como parte de un proyecto que pretende que sea posible descubrir en línea libros de todo el mundo.

Ha sobrevivido tantos años como para que los derechos de autor hayan expirado y el libro pase a ser de dominio público. El que un libro sea de dominio público significa que nunca ha estado protegido por derechos de autor, o bien que el período legal de estos derechos ya ha expirado. Es posible que una misma obra sea de dominio público en unos países y, sin embargo, no lo sea en otros. Los libros de dominio público son nuestras puertas hacia el pasado, suponen un patrimonio histórico, cultural y de conocimientos que, a menudo, resulta difícil de descubrir.

Todas las anotaciones, marcas y otras señales en los márgenes que estén presentes en el volumen original aparecerán también en este archivo como testimonio del largo viaje que el libro ha recorrido desde el editor hasta la biblioteca y, finalmente, hasta usted.

Normas de uso

Google se enorgullece de poder colaborar con distintas bibliotecas para digitalizar los materiales de dominio público a fin de hacerlos accesibles a todo el mundo. Los libros de dominio público son patrimonio de todos, nosotros somos sus humildes guardianes. No obstante, se trata de un trabajo caro. Por este motivo, y para poder ofrecer este recurso, hemos tomado medidas para evitar que se produzca un abuso por parte de terceros con fines comerciales, y hemos incluido restricciones técnicas sobre las solicitudes automatizadas.

Asimismo, le pedimos que:

+ *Haga un uso exclusivamente no comercial de estos archivos* Hemos diseñado la Búsqueda de libros de Google para el uso de particulares; como tal, le pedimos que utilice estos archivos con fines personales, y no comerciales.

+ *No envíe solicitudes automatizadas* Por favor, no envíe solicitudes automatizadas de ningún tipo al sistema de Google. Si está llevando a cabo una investigación sobre traducción automática, reconocimiento óptico de caracteres u otros campos para los que resulte útil disfrutar de acceso a una gran cantidad de texto, por favor, envíenos un mensaje. Fomentamos el uso de materiales de dominio público con estos propósitos y seguro que podremos ayudarle.

+ *Conserve la atribución* La filigrana de Google que verá en todos los archivos es fundamental para informar a los usuarios sobre este proyecto y ayudarles a encontrar materiales adicionales en la Búsqueda de libros de Google. Por favor, no la elimine.

+ *Manténgase siempre dentro de la legalidad* Sea cual sea el uso que haga de estos materiales, recuerde que es responsable de asegurarse de que todo lo que hace es legal. No dé por sentado que, por el hecho de que una obra se considere de dominio público para los usuarios de los Estados Unidos, lo será también para los usuarios de otros países. La legislación sobre derechos de autor varía de un país a otro, y no podemos facilitar información sobre si está permitido un uso específico de algún libro. Por favor, no suponga que la aparición de un libro en nuestro programa significa que se puede utilizar de igual manera en todo el mundo. La responsabilidad ante la infracción de los derechos de autor puede ser muy grave.

Acerca de la Búsqueda de libros de Google

El objetivo de Google consiste en organizar información procedente de todo el mundo y hacerla accesible y útil de forma universal. El programa de Búsqueda de libros de Google ayuda a los lectores a descubrir los libros de todo el mundo a la vez que ayuda a autores y editores a llegar a nuevas audiencias. Podrá realizar búsquedas en el texto completo de este libro en la web, en la página `http://books.google.com`

FL 168V $

Digitized by Google

FQ 3978.3

TRANSFERRED TO
FINE ARTS LIBRARY

Harvard College Library

FROM THE
SALES FUND

TRANSFERRED TO
FINE ARTS LIBRARY

Established under the will of FRANCIS SALES, Instructor in Harvard College, 1816–1854. The income is to be expended for books "in the Spanish language or for books illustrative of Spanish history and literature."

TRANSFERRED TO
FINE ARTS LIBRARY

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

S. Sanpere y Miquel

HARVARD UNIVERSITY LIBRARY

Los Cuatrocentistas Catalanes

Historia de la Pintura en Cataluña en el siglo XV

Obra premiada por la Junta Municipal de Bellas Artes de Barcelona
é ilustrada con 180 fotograbados

TOMO I

PRIMERA MITAD DEL SIGLO XV

LIBRERÍA «L'AVENÇ»
Ronda de la Universidad, 20. — BARCELONA

Digitized by Google

Digitized by Google

LOS CUATROCENTISTAS CATALANES

HISTORIA DE LA PINTURA EN CATALUÑA EN EL SIGLO XV

Digitized by Google

Digitized by Google

LOS CUATROCENTISTAS CATALANES

HISTORIA DE LA PINTURA EN CATALUÑA EN EL SIGLO XV

POR

S. SANPERE Y MIQUEL

OBRA PREMIADA
POR LA JUNTA MUNICIPAL DE BELLAS ARTES DE BARCELONA EN 1902
É ILUSTRADA CON 180 FOTOGRABADOS

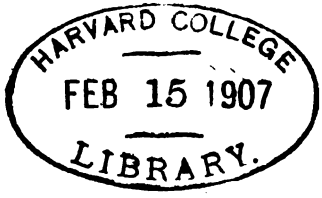
TOMO I

PRIMERA MITAD DEL SIGLO XV

BARCELONA
TIPOGRAFÍA «L'AVENÇ», RONDA DE LA UNIVERSIDAD, 20
1906

Digitized by Google

FA 3978.3



Sa

ES PROPIEDAD

Digitized by Google

EXPLICACIÓN

La Comisión Municipal de Bellas Artes de Barcelona celebró una *Exposición de Arte antiguo* el año 1902, y, habiendo convocado á público concurso para el estudio de sus varias secciones, premió con voto unánime el presentado por D. Salvador Sanpere y Miquel sobre Los Cuatrocentistas catalanes.

Viendo que el estudio premiado no se publicaba, solicitamos, en 5 de febrero de 1904, el manuscrito para hacerlo por nuestra cuenta, y, habiéndosenos concedido la correspondiente autorización en 11 del mismo mes, emprendimos en seguida los trabajos necesarios para su impresión. Dificultades editoriales que no hemos logrado vencer en definitiva á nuestro gusto fueron retardando la impresión hasta el punto de creer,

Digitized by Google

por el lapso de tiempo transcurrido, que ya había pasado la oportunidad de publicar el trabajo del Sr. Sanpere y Miquel; pues, escrito al correr de la pluma, ya que sólo pudo disponer de seis semanas, por encontrarse en Madrid cuando la convocatoria del concurso, si tal como se había presentado pudo merecer el premio concedido por la Junta Municipal de Bellas Artes, no podía merecer la aprobación pública desde el momento que se había dejado transcurrir todo el tiempo necesario para un trabajo definitivo, sin contar que en el ínterin habían tenido lugar las Exposiciones de Primitivos flamencos y franceses y se habían hecho nuevos é interesantes descubrimientos de nuestros Primitivos por los Sres. Sanpere y Miquel, Mosén Gudiol y Cunill, Soler y Palet y otros, que no podían dejarse de lado desde el momento que venían á completar el trabajo premiado.

Instamos, en consecuencia, al Sr. Sanpere y Miquel para que reviera su estudio, y, habiendo accedido á nuestro deseo, presentamos ahora un libro que si no tiene la pretensión, en opinión de su autor, de haber dicho la última palabra, pretende, sí, haber puesto á estudio para una definitiva conclusión nuestra pintura del siglo XV en todos sus aspectos, incidentes y trascendencia.

Forma, como se comprenderá, el fondo de nuestra publicación, el trabajo íntegro premiado,

Digitized by Google

tanto que las más de sus páginas se publican sin variación alguna, pues ya queda dicho que de adiciones y no de variaciones se trata en la nueva redacción del trabajo del autor. Es por este motivo que nos hemos creído autorizados para ampliar el manuscrito cuya impresión se nos ha concedido.

Por lo demás, nada tan fácil como distinguir la nueva labor de la antigua. Todo cuanto se dice de las tablas de nuestra Exposición de Arte antiguo pertenece al trabajo premiado: todo cuanto se dice de obras que no estuvieron en dicha Exposición es lo que se ha añadido para completar el trabajo premiado. Por todo esto hemos de dar aquí un público testimonio de gratitud al Sr. Sanpere y Miquel por el empeño puesto en dar á su obra todo lo que de su patriotismo y amor al arte catalán podía esperarse, pues no una, sino varias veces ha recorrido nuestra Cataluña, así como las ciudades de Provenza, París, Zaragoza, Madrid, Córdoba, Sevilla y Valencia.

A ruego del Sr. Sanpere y Miquel hemos de hacer extensivo nuestro agradecimiento al conservador del Museo Episcopal de Vich, Mosén José Gudiol y Cunill, por el valioso concurso que nos ha prestado.

Los Editores

Digitized by Google

Digitized by Google

FUENTES

PICTÓRICAS

Para hablar de pintura y de pintores se necesitan por igual cuadros y biografías. Si nada vale intrínsecamente una serie larga, larguísima, de nombres de pintores más ó menos documentados, cuando se desconocen las obras que pintaron, una larga serie de cuadros anónimos y sin cronología, si valen por su valor artístico, no dicen como expresión del arte de un pueblo ó de una época; y aun cuando parecerá esto muy contestable, en el curso de nuestro trabajo probaremos como es mejor confesarlo por adelantado que aguantar rectificaciones molestas para el amor propio, pues el confundir escuelas y tiempos parece demostrar desde luego que el crítico y el historiador no los conocen ni saben de ellos muy grandemente, que pocos son los que se encuentran en situación, no de distinguir, sino de explicarse las fáciles causas de errores que, una vez comprobados, de tanto bulto parecen; y esto, porque en todos los tiempos, y, por consiguiente, hoy mismo, á nuestro lado, podemos contar, junto á pintores que viven con su época, los que se le adelantan, los que han quedado estacionarios y los rezagados, cuando todos juntos podrán ser traídos á cuenta bajo diferentes conceptos, y en general en el de su siglo. Mas como el que avanza como el que retrocede, como el que se estaciona, y asimismo el que se acomoda, no lo hacen por actos reflexivos, sino por impulsos, por corrientes de ideas ó necesidades á las que no puede sustraerse

Digitized by Google

el hombre, porque es ley de naturaleza que las sufra como sufre las aéreas, son estas corrientes las que, modificando la obra artística, cuando se desconoce el autor y el tiempo, al mezclarse, producen confusiones de que son víctimas todos cuantos entran por las encrucijadas de la historia y de la crítica artística.

Cierto que la producción artística de una época determinada, por sus caracteres artísticos, se presenta con cierta homogeneidad, autorizando clasificaciones, divisiones y subdivisiones; pero, por poco que se quiera especificar ó especializar, el error se desliza suavemente, sin sentirse, comprometiendo el resultado y la trascendencia del más prolijo y concienzudo estudio. No estarían de más algunos ejemplos en prueba de lo que decimos; no ejemplos sacados de trabajos análogos al nuestro, sino de los que han dado lugar nuestros maestros del siglo XV; pero creemos poder suprimirlos por lo mismo que forzosamente algunos tendremos que tocar, y para que no parezca ó pueda creerse que venimos á criticar lo que se ha dicho, cuando es nuestro propósito llegar por el análisis, mejor que por la crítica, al estudio cabal de la pintura y de los pintores dèl cuatrocientos en Cataluña.

Nunca se había dado como ahora ocasión para intentar con probabilidades de éxito un trabajo de conjunto sobre nuestro arte pictórico del siglo XV, porque nunca se habían reunido en una exposición tan gran número de obras, y nunca se habían podido estudiar las conocidas en tan buenas condiciones de luz, situación y reproducción, por cuanto los generosos expositores han consentido que la fotografía pueda llevar á nuestras mesas de estudio imágenes de obras que necesitan de mucha comparación con lo nuestro y lo ajeno para colocarlas en el sitio que les corresponda dentro de la historia del arte en general y del nuestro en particular; pues, aun cuando se han abstenido de concurrir á nuestra *Exposición de Arte antiguo de 1902* particulares y centros que no hubieran debido faltar, lo que falta queda tan á mano, que, reunida la masa, no se hace difícil suplir el complemento.

Como de la Exposición consideramos las salas góticas del Museo Municipal y Provincial de Bellas Artes; y ¡cómo no, si en esa sala reina Luis Dalmau! Con sólo haber concurrido el

Digitized by Google

gremio de Peraires de esta ciudad y el Museo de Antigüedades con el *Retablo del Condestable,* estando hoy tan á nuestras puertas el Museo Diocesano de Vich, no se puede negar que no se hiciera posible el estudio de nuestros Cuatrocentistas, único que tal vez podía hacerse como de conjunto d btodo lo expuesto en nuestra Exposición, porque sólo como conjuntos tenemos á los góticos del siglo XV y la vasería de vidrio expuesta por D. Emilio Cabot, pues de ésta, por desgracia, no es de esperar que su feliz y experimentado propietario pueda aumentarla con ejemplares que nadie conoce ni nadie puede siquiera imaginar en dónde se han preservado, asunto que nos había tentado, y del cual hemos desistido; porque, si á la gloria de la nación catalana conviene reivindicar la memoria de los grandes maestros de la vidriería de los siglos XV al XVII, comparados con los venecianos, y en tanta estima tenidos en los siglos XV, XVI y XVII, más conviene, por la superioridad artística, reivindicar la memoria de los autores de nuestros retablos, pues por haberlos olvidado, no sólo hemos tenido que pasar por que se atribuyan á extranjeros, sino que hemos tenido que sufrir durante años que se nos echara en cara nuestra inferioridad artística y que se hiciera general la convicción particular de Carderera «de la preponderancia en número de artistas valencianos con respecto á los de Aragón y Cataluña», por cuanto «diríase que el clima menos grato de Aragón y la parte occidental y montuosa de Cataluña retardaron el desarrollo de la pintura», por lo cual quedamos «bajo la influencia que ejercieron los pintores italianos que frecuentaron la Cataluña y los valencianos» [1].

Anónimos y faltos de cronología se nos presentan en la Exposición nuestros Cuatrocentistas. El *Catálogo* no dice de sus obras sino que son del siglo XV ó final del XV ó primeros del XVI. Como autores conocidos no cita más que dos, Alfonso y Bermejo, y no es esto lo peor y lo más grave, pues en verdad lo que ha de dificultarnos grandemente es el no saber la procedencia de las obras que se han expuesto.

---

1) JUSEPE MARTÍNEZ: *Discursos practicables del nobilísimo arte de la Pintura,* con una *Reseña histórica de la pintura en la Corona de Aragón,* por D. VALENTÍN CARDERERA Y SOLANO (Madrid, 1866), págs. 6 y 7.

Digitized by Google

Comprendemos que la causa principal se deba á ciertas reservas, que nos explicamos perfectamente; pero así como no hay entre nosotros exposición de libros en la cual no aparezcan restos admirables de la biblioteca de Poblet sin perjuicio de ninguna clase, incluso el de la buena fama de su poseedores, de la misma manera creemos que se hubiera podido indicar la procedencia de las obras expuestas, aun cuando no hemos de negar que es muy posible que de buena parte de ellas la ignoren sus actuales propietarios.

En la colección de D. Matías Muntadas conocemos la procedencia de un bancal de los que tiene expuestos: no es catalán, sino aragonés; no es una obra de las que sea preciso tener cuenta (*núm. 15;* procede de Capella); pero, de haberlo sido y de ignorar su origen, ¿á cuánta confusión y á cuántas equivocaciones no podía dar lugar? En el Museo de Lérida se encuentra el altar gótico de Villanueva de Sijena, adquirido por el señor obispo de dicha ciudad. Si es una obra aragonesa y por ignorancia entrara en un estudio del arte catalán, ¿qué no podría resultar? Hoy mismo están en venta dos retablos de Puigcercós y uno de Torres de Segre. ¿A dónde irán á parar? ¿A qué escuela no se atribuirán? Las últimas cuatro tablas del retablo de Leguarre las hemos visto vender á primeros del mes de noviembre de 1902. ¿A dónde se habrán llevado? En la actualidad las monjas de Sijena hacen almoneda de todo lo que no interesa al culto, y en Barcelona se encuentra ó encontraba una admirable *Epifanía*. La propia señora abadesa me dijo á quién se la había vendido. ¿Cuál será su paradero? Y no decimos más, pues lo que he dicho hace cuenta á que, como el obispado de Lérida entra por buena parte en Ribagorza, siempre tan afecta á Cataluña, de la que vive, cuyas leyes ha disfrutado, y cuya lengua casi habla, es posible que parte de lo que de allá desaparece sea nuestra obra, como nuestro es el gran retablo de Capella, obra de Pedro Núñez, *el Portugués*.

También tuvo Aragón grandes Cuatrocentistas, orgullo del Museo de Huesca; y esta parte que se sustrae ó puede sustraerse á nuestro estudio es evidente que puede perjudicarnos y perjudicará á la región ó país á donde vayan á parar nuestras obras. ¡De

Digitized by Google

seguro que las tablas de Leguarre, al pasar el Ebro ó los Pirineos, habrán sido bautizadas de italianas ó florentinas!

Véase lo poco que el *Catálogo* nos dice sobre procedencias.

Las tablas del Museo de Vich son anónimas en su doble dicho concepto de autor y procedencia (núms. 9 y 20 á 30).

Del gremio de Revendedores de Barcelona tenemos los núms. 46 á 49, 105 y 107.

De nuestra Catedral son los núms. 50 y los 117, 118, 121, 124, 125, 128, 132, 181 y 193.

Pertenecen á Sarriá los núms. 51 al 59.

A Granollers, los 61 al 65, 69 á 71, 113, 116 y 119; á Santa María del Mar, los núms. 66, 67, 399 y 400.

A las Escuelas Pías, como procedentes de la iglesia de San Antonio Abad, los núms. 108 al 115 y del 213 al 219.

De la Audiencia es el 110.

Proceden de la Concepción el 209, de San Cugat el 221, de San Quirse de Tarrasa el 222, de Albatarrech los que van del 226 al 229 inclusives; son de Manresa los que corresponden á los núms. 237 al 242, y los núms 252, 253 y 366; de Bagur viene el 336, y de la Catedral de Gerona el 365; del Museo de Lérida es la Virgen de la Pahería ó de los paheres de Lérida, número 377; de las Jerónimas de esta ciudad el 385, de San Vicente de Junqueras los núms. 390 y 391; y, finalmente, á Pedralbes corresponden los núms. 392 al 396.

DOCUMENTALES

Legales podríamos llamar á estas fuentes, ya que no se trata sino de los documentos que, ora relativos á la vida de nuestros pintores, ora á sus obras, han quedado en varios archivos, y en particular en los de Protocolos.

Mucho, muchísimo queda por averiguar de lo que guardan nuestros archivos. Ni aun en los de la Corona de Aragón y Municipal de Barcelona se puede decir que se haya hecho una

Digitized by Google

investigación completa. Muchos hemos espigado en los mismos, y, aun así y todo, algo nos habremos dejado, y algo de esto nos lo han ofrecido nuestros amigos sus antiguos y modernos archiveros.

De los archivos de Protocolos no sé que se haya trabajado más que en los de Barcelona; por mí en el de Tortosa; en el de Vich, *Curia fumada,* con grande éxito ha trabajado el peritísimo conservador del Museo Diocesano, Mosén Gudiol y Cunill; en el de Tarrasa ha investigado el Sr. Soler y Palet. D. José Puiggarí, que aun vivía al escribir el esbozo premiado de este libro, y á quien debemos los primeros documentos publicados sobre nuestros artistas, junto con el malogrado Balaguer y Merino, que tuvo á su cargo la organización del Archivo de Protocolos de ésta, sacaron de los manuales de nuestros notarios no pocos datos que aprovechó Puiggarí para sus estudios. Pero como no pocos de los documentos relativos á contratas para las obras no se extendieron en los manuales, sino que quedaron en las bolsas de los notarios, tal vez pasaron de ellas á Puiggarí para no volver á su sitio por descuido: lo cierto es que varios datos, contratos é inventarios citados por Puiggarí no se encuentran hoy en su lugar.

Yo he pasado poco menos que uno por uno los millares de manuales del siglo XV que se han salvado. Satisfecho estoy del resultado de mi labor, pero no contento, aunque ya era de esperar que no todo se encontraría en nuestro Archivo de Protocolos; y ojalá que lo cosechado, y ahora en este libro divulgado, sirva para estimular á los aficionados á la historia y á la crítica del arte pictórico, que es segurísimo que los archivos de Granollers, Vich, Gerona, Manresa, Cervera, Lérida, Valls, Tortosa y Tarragona conservarán noticias sorprendentes de nuestras artes en el siglo XV y en otros siglos.

Los manuales de nuestro archivo que nos han suministrado datos de nuestros artistas pertenecen á los siguientes notarios:

Bartolomé Agell, 1459.
Antonio Anglés, 1513-1537.
Juan Antonio, 1454-1493.
Galcerán Balaguer, 1478-1518.
Tomás Bellmunt, 1400-1411.
Juan Antonio Benet, 1504.
Cipriano Boadella, 1477.
Bartolomé Bosch, 1457-1465.
Juan Brujo, 1439-1467.
Marcos Busquets, 1455-1514.
Gaspar Canyis, 1448-1464.
Miguel Carbonell, 1494-1508.

Digitized by Google

Pedro Clariana, 1476-1477.
Honorato ça Coromina, 1446-1453.
Bartolomé Costa, 1475-1488.
Jaime Denís, 1515-1522.
Pedro Devesa, 1427-1474.
Gabriel Devesa, 1466-1471.
Juan Eximeno, 1396-1405.
Juan Faner, 1466-1473.
Bartolomé Fangar, 1433-1480.
Juan Ferrer, 1402-1420.
Juan Fluviá, 1452-1510.
Juan Fogassot, 1476-1479.
Pedro Folgueras, 1438-1441.
Narciso Gerardo Gili, 1497-1506.
Dalmacio Ginevert, 1470-1490.
Guillermo Jordá, 1431-1491.
Esteban Malet, 1467-1482.
Bartolomé Massons, 1462-1468.
Juan Matas, 1477-1495.
Juan Matheu, 1462-1484.
Juan Marcos Miquel, 1504-1508.
Andrés Mir, 1471-1489.
Esteban Mir, 1447-1463.
Luis Carlos Mir, 1483-1516.
Francisco Molist, 1509.
Juan Palomeras, 1504-1514.
Antonio Palomeras, 1488-1498.
Pedro Pascual, 1471-1504.
Miguel Reix, 1415-1438.
Bartolomé Requesens, 1495.
Antonio Simón Fonoll, 1508.
Esteban Soley, 1463-1494.
Bartolomé Sumes, 1484-1501.
Francisco Tarrassa, 1455-1481.
Pedro Triter, 1482-1505.
Antonio Vilanova, 1488-1506.
Antonio Viñes, 1443-1480.

Como primer resultado de la investigación documental tenemos el de probar que no es exacto lo dicho con tanta autoridad y con tanto prestigio por Carderera sobre nuestra pobreza pictórica, y de la influencia que sufrimos de la escuela valenciana, y en segundo lugar la tan interesante como conveniente demostración que nada se deben entrambas escuelas; que ni los valencianos venían á Cataluña ni los catalanes iban á Valencia. Pero entiendo que no basta que esto se diga: es necesario, por lo dicho, justificarlo, y al efecto tomo del Barón de Alcahali [1] su lista de los pintores del siglo XV y la pongo de lado con la de los pintores catalanes y con la de los que han trabajado en Cataluña de los demás reinos de España y extranjeros, y con esto quedará probado que si un día pudo decirse lo asegurado por Carderera y Solano, hoy sería muy inexacto el repetirlo, ¡como aun se repite!

1) ALCAHALI: *Diccionario biográfico de artistas valencianos* (Valencia, 1897).

Digitized by Google

Cuatrocentistas Valencianos	Cuatrocentistas Catalanes
1. Abella, Bartolomé, 1418.	Albanell, Pedro, 1504.
2. Agostí, Juan, 1493.	Albinyana, Antonio, 1436.
3. Albareda, Lorenzo, 1501.	Alemany, Tomás, 1442.
4. Arabot, Pedro, 1391.	Alemany, Tomás, 1442.
5. Bataller, Tristán, 1403.	Alemany, Gabriel, 1459.
6. Bonet, Francisco, 1390.	Alemany, Pedro, 1492.
7. Bustamante, Pedro, 1521.	Aleu, Jaime, 1460.
8. Cabanes, Pedro, 1493-1538.	Alfonso, 1473.
9. Cabanes, Martín, 1514.	*Alexandri, Pedro,* 1406.
10. Cerdá, Pedro, 1516.	Alsamora, Esteban, 1482.
11. Colom, Bernardo, 1390.	Alsamora, Juan, 1494.
12. Dezplá, Pedro, 1411.	Antigo, Juan, 145...
13. Esperandeu, Roger, 1404-1419.	Arcayna, Pedro, 1400.
14. Esteve, Miguel, 1513-1520.	Asemort, Juan, 1479.
15. Estopina (Stopinyo), Jaime, 1404-1428.	Asemort, A. P., 1503.
16. Fernandes, Francisco, 1425.	Boffer, Bernardo, 1469.
17. Ferrer, Miguel, 1417.	Ballester, Gabriel, 1478.
18. Farriol, Guillermo, 1419.	Ballester, Juan, 1434.
19. García, Domingo, 1394.	Barata, Gabriel, 1400.
20. Gil, Miguel, 1400.	Barata, Antonio, 1426.
21. Girbes, Martín, 1436-1498.	Bardaxí, Francisco, 1516.
22. Gras, Berenguer, 1390.	Bassa, Arnaldo, 145...
23. Guerau, Domingo, 1426.	Bergers, Francisco, 1447.
24. Guillen, Juan, 1482.	*Bermejo, Bartolomé,* 1488.
25. Heredia, Lorenzo, 1400.	Bo, Antonio, 1503.
26. Jacomart, Jaime, 1442-1446.	Borrassá, Luis, 1390-1424.
27. Joan Macip, Vicente, 1513.	Borrassá, Honorato, 1453.
28. Joan, Francisco, 1513.	Borrassá, Pedro, 145...
29. Laporta, Juan, 1420.	Bosser, Jerónimo, 1517.
30. Martí, Juan, 1501.	*Bruxelles, Juan,* 1393.
31. Marzal de Ses, 1394-1410.	Cabrera, Jaime, 1400.
32. Mateo, Jacobo, 1416.	Cabrera, Juan, 1450.
33. Miguel, Pedro, 1520.	Calbó, Tomás, 1457.
34. Miró, Antonio, 1502.	Camargo, Fernando, 1491.
35. Moreno, Juan, 1418.	Callausans, Enrique, 1512.
36. Nicolás, Pedro, 1402.	Camp, Pedro, 1420.

Digitized by Google

37. Orabona, Pedro, 1515.
38. Palaci, Juan, principios del siglo XV.
39. Puer, Gonzalo, 1413.
40. Pérez, Juan, 1411.
41. Puer, Antonio, 1404.
42. Port, Domingo, 1399-1417.
43. Port, Jaime, 1420.
44. Querol, Nicolás, 1432.
45. Rambla, Domingo, 1395-1405.
46. Ramón, Pedro, 1398.
47. Reixets, Pedro, 1456.
48. Renau, Nadal, 1447.
49. Revell, Bernardo, 1418.
50. Ribes Albes, Antonio, 1516.
51. Riera, Gabriel, 1417.
52. Rizo, Pablo, 1498.
53. Rodrigo, Mestre, 1420.
54. Rodrigo, fill de, - ?
55. Rull, Juan, 1412.
56. Salset, Bartolomé, 1418.
57. San Martí, Martín de, primeros del XVI.
58. San Martí, Baltasar, 1507.
59. Sisante, Juan, 1401.
60. Soler, Pedro, 1404.
61. Stoda, Guillermo, 1403.
62. Talens, Bernardo, 1421.
63. Telles, Andrés, 1404.
64. Thors, Domingo, 1393.
65. Vaills, Raimundo, 1395-1417
66. Vendrell, Bernardo, 1418.
67. Villalba, Jacobo, 1401.
68. Villanueva, Sancho, 1398.
69. Zamora, Martín, 1491.

Carbó, Rafael, 145...
Carbonell, Nicolás, 1443.

Casanovas, Rafael, 1457.
Cases, Marcos, 1476.
Castell, Pedro, 1406.
Cerasola, Fernando, valenciano, 145...
Cirera, Jaime, 1426.
Closa, Pedro, 1453.
Claver, Luis, 1412.

Colomer, Poncio, 1421.
Credença, Nicolás, 1501.
Çaclom, Pedro, 1446.
Dalmau, Antonio, 1450.
Dalmau, Luis, 1442.
D'Euna, Pedro, 1492.
Desplá, Luis, 1494.
Desplá, Jaime Agberto, 1408.
Diego de Sevilla, 1416.
Diumer, Pedro, 1508.
Domenech, Juan, 1479.
Dufeu, Ramón, 1393-1418.

Fernández, Basco, 1459.
Feliu, Francisco, 1412.
Ferrer, Jaime, 1436.
Florensa, Francisco de, 1468.
Font, Gabriel, 1524.
Gaffer, Fernando, 1478.
Gaffer, Bernardo, 1460.
Gonzalbo, Ramón, 1430.
Gregorio, Juan, 1440.
Gual, Gaspar, 1455.
Guarau, Benedicto, 1505.
Guardia, Gabriel, 15 .
70. Gurrea, Gaspar, 1493.
71. Gurrea, Berenguer, 1498
72. Isern, Ramón, 1453.

Digitized by Google

73. Jener, 1463.
74. Juan, Pedro, 1464.
75. Juan, Antonio, 1492.
76. Juliá, Juan, 1463.
77. Laupart, Berenguer, 1400.
78. Leonart, Nicolás, 1494.
79. Lobet, Antonio, 1489.
80. Luch, Juan, 1464.
81. Luch, Martín, 1493.
82. *Longe, Antonio,* 1463.
83. Marqués, Antonio, 1503.
84. March, Guillermo, 145...
85. Martí, Bernardo, 1464.
86. Martí, Guillermo, 1456.
87. Martí, Juan, 1464.
88. Martorell, Bernardo, 1436.
89. Martorell, Juan, 1479.
90. Matali, Domingo, 1435.
91. Matali (Mathalini), Francisco, 145...
92. Mathes, Bernardo, 1448.
93. Maynés, Domingo, 1411.
94. Mestre, Francisco, 1479.
95. Micael, Francisco, 1478.
96. Miquel, Pedro, 1423.
97. Miravent, Miguel, 1488.
98. Mitjá, Salvador, 1480.
99. Montoliu, Luis, 1494.
100. Montor, Tomás, 1462.
101. *Montpeller, Vicente,* 1450.
102. Montpeller, Pablo, 1480.
103. Mulet, Arnaldo, 1441.
104. Mur, Ramón de, 1421.
105. Nicolau, Francisco, 1489.
106. *Núñez, Pedro,* 1518.
107. Oliver, Juan, 1465.
108. Oliver, Nicolás, 1447.
109. Oliver, Pedro, 1446.
110. Olives (ces), Nicolás, 1447.
111. Oltzina, Antonio, 1399.

Digitized by Google

112. Ortoneda, Mateo, 1433.
113. Pagés, Mariano, 145...
114. Pallarques, Pedro, 1517.
115. Palou, Pedro, 1517.
116. *Payva, Juan,* 1459.
117. Perellada, Juan, 1411.
118. *Perris, Mestre,* 1480.
119. Pheliu, Luis, 1409.
120. Piralt, Francisco, 1492.
121. Pla Ros, Guillermo, 1462.
122. Plana, Guillermo, 1453.
123. Planes, Jaime, 1520.
124. Pons, Bartolomé, 1478.
125. Pou, Antonio, 1399.
126. Pregnos?, Pedro, 1434.
127. Puig, Bernardo, 1424.
128. Quatrecases, Marcos, 1479.
129. Ribes, Francisco, 1515.
130. Rich, Antonio, 1517.
131. Romeu, Jaime, 1437.
132. Rosell, Antonio, 1406.
133. Rosi, Juan, 1497.
134. Rovira, Pedro Juan, 1462.
135. Sala, Ramón, 1466.
136. Salvador, Antonio, 1444.
137. Sánchez, Rodrigo, 1486.
138. Sans, Domingo, 1476.
139. Sans, Nicolás, hijo, 1506.
140. Sans, Ramón, 1437.
141. Senis, Fray Pablo, 1475.
142. Solá, Raimundo, 145...
143. Solibes, Francisco, 1480.
144. Sibilia, Pedro, 1462.
145. Squella, Juan, 1427.
146. *Suydret, Antonio,* 1491.
147. Talarn, Guillermo, 1299.
148. Tarragó, fray Llorens, 1461
149. Terré, Pedro, 1510.
150. Tonyols, Jaime, 1493.
151. Tosell, Antonio, 1415.

Digitized by Google

152. Tomás, Alemany, 1478.
153. Travé, Pedro, 1512.
154. Trico, Francisco, 1431.
155. Tries, Francisco, 1414.
156. Uguet, Jaime, 1448.
157. *Valladolid, Alfonso,* 1491.
158. Vallahiga, Pedro, 1404.
159. Vallpera, Jaime, 1413.
160. Vallpera, Antonio, 1413.
161. Valmanya, Jaime, 1553.
162. Valmanya, Gregorio, 1515.
163. Vendrell, Gabriel, 1499.
164. Vergós, Jaime, 1400.
165. Vergós, Jaime, 1462.
166. Vergós, Pablo.
167. Vergós, Rafael.
168. Vergós, Francisco.
169. Verti, Guillermo, 1453.
170. Vicens, Bernardo, 1502.
171. Vidal, Bernardo, 1421.
172. Vidal, Juan, 1406.
173. Vilar, Bonanato, 1421.
174. *Ximeno, Pedro,* 1498.
175. *Xiron, Bernardo,* 1484.

Dados, pues, tan buen número de pintores ya hoy conocidos, y cuyo número aumenta diariamente, se comprende que, con tener no menor número de tablas, si poseyéramos siquiera de éstas noticias de su procedencia, de su origen, sería posible determinar sus autores, ya que no de todas, de muchas de ellas, aun cuando de las mejores todavía pudieran quedar algunas sin saber ni quiénes las pintaron ni cuándo fueron pintadas.

De los archivos municipales también pueden sacarse buenos datos. Del Municipal de Barcelona se ha sacado casi todo lo que sabemos de Luis Dalmau; del de Manresa, lo que sabemos de Gabriel Guardia; de San Feliu de Guíxols, lo que nos consta de Honorato Borrassá, etc.; pero los archivos municipales no han sido registrados en su mayor parte.

Sabiendo las grandes dificultades que siempre se oponen á

Digitized by Google

la investigación en los archivos eclesiásticos, no se extrañará que ni nosotros ni otros los hayan explorado. Hasta hoy poca cosa ha salido de ellos, y nosotros no renunciamos á la esperanza de que de los mismos salgan un día aclarados problemas que no tendrán resolución definitiva ínterin se espere ó se tema los datos que puedan salir de tales archivos. Un solo dato tenemos del archivo de nuestra Catedral, y este solo dato nos ha revelado un grande artista. Escrito este libro, el Sr. Mas, archivero de la Catedral de Barcelona, ha principiado á publicar en el *Boletín* de esta diócesis datos artísticos de verdadera importancia, bien que no pertinentes á nuestro trabajo.

Del archivo del gremio de Pintores, gremio constituído en 1450, no hemos encontrado rastro: nadie ha sabido darnos noticia de su paradero. En el Archivo Municipal algo consta, sobre todo respecto á sus ordenanzas; pero como sabíamos que nuestros pintores, antes de agremiarse, habían pertenecido al gremio de Freners, y que en este gremio perseveraron los Cuatrocentistas, hicimos averiguaciones, y, en efecto, conseguimos de la amabilidad del Sr. Carbonell, guarnicionero de la calle Ancha, que nos dejara examinar los restos del antiguo archivo. No vimos del gremio de San Esteban ó de los Freners documento alguno que fuera más allá de principios del siglo XV; y en cuanto á libros ó registros del gremio, el más antiguo es el del año 1440, y aun éste es un mero libro de cargo y data, sin interés especial para nosotros. De un *Libro de Actas* del siglo XV sólo hay una que principia en el año 1478, y este mismo libro se continúa hasta el 1503.

Posible es que el libro de 1478 fuera el primero que se archivó por los freneros, dado que el gran número de actas de dicho gremio guardadas en los manuales de los notarios Francisco Tarrasa, Antonio Vinyes y Esteban Soley parecen probar que eran los propios manuales de los notarios los libros de actas del gremio.

Consérvanse, además, tres grandes infolios sin rotular, como libros de *Albarans* los de época baja, y en éstos, que van del dicho año 1478 al tercer tercio del siglo XVII, se encuentra una detallada relación de las entradas y salidas de las rentas del gremio, siendo curiosa la cuenta de lo que anualmente gastaba el gremio en socorro de cautivos; pero en estos libros, con gran-

Digitized by Google

des lagunas, no siempre se nos dan á conocer los nombres de los prohombres y obreros del gremio; de suerte que hasta lo poco que puede espigarse resulta truncado. Pero, aun así y todo, lo recogido en ellos tiene importancia, no sólo por darnos á conocer artistas á quienes hasta hoy no hemos encontrado en nuestros notarios, sino porque de algunos de los conocidos nos permite conocer fechas de su vida, que por otro conducto no podríamos proporcionarnos.

Destrozados ó perdidos la mayor parte de los archivos gremiales, sobre todo para lo antiguo, la aridez de la busca retrae; y al confesar que no nos hemos sentido con fuerzas para llegar hasta el final, hemos de añadir que algunos gremios, ya por cuestiones entre sus miembros, ya por otras causas que no queremos juzgar, se han mostrado con nuestras averiguaciones hasta esquivos. El archivo del gremio de Plateros, que nos ha desesperado ocultándonos el nombre del notable autor de las tablas de San Eloy, no nos ha sido de auxilio alguno para nuestros pintores cuatrocentistas.

De fuentes legales principalmente tenemos el *Diccionario biográfico de Artistas Valencianos,* del señor Barón de Alcahali (Valencia, 1897), y á mi entender es seguramente muy importante para nosotros, por demostrar no sólo la independencia ó autonomía de la escuela valenciana, sino la de la catalana.

LITERARIAS

Para encontrar en la Corona de Aragón un hombre, un escritor que se ocupe de nuestra pintura, es preciso esperar los días del aragonés Jusepe Martínez, que escribiría probablemente sus *Diálogos practicables* [1] por los años 1673. Después

1) *Diálogos practicables del nobilísimo arte de la pintura,* 1.ª edición (Zaragoza, 1852), 2.ª edición por la Academia de San Fernando, por Carderera (Madrid, 1866). Nos referiremos siempre á la segunda edición.

Digitized by Google

hemos de esperar los estudios del valenciano Fray Agustín Arques Jover, cuya colección de *Pintores, escultores y arquitectos desconocidos sacada de instrumentos antiguos y auténticos,* escrita probablemente un siglo después, y por Ceán Bermúdez ya ponderada por haber conocido su manuscrito, no fué publicada íntegra hasta 1870 [1]; para llegar al cabo de otro siglo á José Puiggarí, quien en 1880 nos dió dos noticias de *Algunos artistas catalanes inéditos* [2]; de modo que hemos necesitado tres siglos para reunir una cierta suma de datos que, de haberse conocido á tiempo, no hubieran caído en lamentables errores y equivocaciones conspicuos historiadores de la pintura nacionales y extranjeros. Aprovechados los materiales reunidos por Martínez y Arques Jover, por Ceán Bermúdez [3] y Puiggarí, hubiéranse evitado dichos tropiezos, más lamentables para nosotros, por lo que ha sufrido nuestra reputación artística, que por los que se dieron por nuestra desidia; pues como Ceán Bermúdez no pudo aprovecharlos para su *Diccionario,* hasta el año 1852 no se principió á divulgar el conocimiento de los pintores aragoneses, y hasta 1870 los valencianos, á pesar de haberse escrito sobre ellos respectivamente en plenos siglos XVII y XVIII.

Ceán Bermúdez puso también á contribución la obra de Ponz *Viaje de España* (Madrid, 1772-1774), obra meritoria, pero general, y naturalmente la de Palomino, *Museo pictórico* (Madrid, 1715-1724), mucho menos interesante para nosotros que la de Ponz, y también buen número de obras sobre las Bellas Artes y monasterios de España; pero entre la lista de ellos no es de buscar á ninguno de los nuestros, pues ni Roig y Jalpi, que tan interesante descripción del frontal de oro de la Catedral de Gerona nos ha dejado (Barcelona, 1678), ni Martínez Ruíz en su *Historia de la fundación y antigüedades de San Juan de la Peña* (Zaragoza, 1620),

---

1) *Colección de documentos inéditos para la Historia de España,* publicados por el Marqués de Marichalar y Miguel Salve. — *Documentos inéditos para la historia de las Bellas Artes en España,* por Zarco del Valle, tomo LV (Madrid, 1870).

2) *Memorias de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona,* tomo III (Barcelona, 1880).

3) *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España* (Madrid, 1800).

Digitized by Google

ni Argaiz en su *Perla de Cataluña* (Barcelona, 1673), á pesar de llevar la cuenta exacta de las lámparas que ardían en el monasterio de Montserrat, ni Finestres en su *Historia del Real Monasterio del Poblet* (Barcelona, 1753), etc., dedicaron á las Bellas Artes su atención. Menos se podrían encontrar en dicha lista el *Viaje literario á las iglesias de España,* de Villanueva, que no vió la luz sino entre 1803 y 1852, ni los *Monumentos históricos de Valencia y su reino,* que sólo se publicaron hasta 1805 y 1896, por el meritísimo D. Roque Chabás. En los *Recuerdos y bellezas de España,* los tomos de Cataluña son los más pobres de investigación; pero si poco dijo Piferrer, menos dijo Pi y Margall, y menos aún en la *Cataluña* de éste del año 1840. No es para olvidado el *Diccionario histórico de los ilustres profesores de las Bellas Artes,* publicado por Furrió en Palma en 1839, aun cuando nos preste para este trabajo poca utilidad, pues de pocos pintores de la Edad Media tuvo noticia; pero en cambio enriqueció la biografía del arquitecto Sagrera, cuya personalidad artística tan interesante es para el estudio general de nuestros Cuatrocentistas.

De lo dicho hasta aquí resulta que de la pintura en la Corona de Aragón no se pudo hablar con directo conocimiento hasta en el último quinquenio del siglo XIX, pues las obras fundamentales se publicaron para:

Mallorca,	en 1839. . .	Furrió.
Aragón,	en 1852-1870 .	Martínez.
Valencia,	en 1870. . .	Arques Jover.
»	en 1899. . .	Alcahali.
Cataluña,	en 1880. . .	Puiggarí.

Poseíamos, pues, ya, á partir de 1880, un buen caudal de noticias sobre nuestros pintores; y aun cuando hubieran debido tentar á más de uno hasta llevarles á dar un diccionario biográfico de los artistas de la plástica en la Corona de Aragón, nadie lo ha intentado.

Pero con Martínez se relaciona el *Prólogo y noticia de Jusepe Martínez y reseña histórica de la pintura en la Corona de Aragón,* de Valentín Carderera y Solano, estudio fundamental por la indiscutible competencia del autor, por ser del país y por haber

Digitized by Google

investigado en museos, colecciones y archivos públicos y privados y haber recogido los tesoros artísticos de nuestros conventos tras su supresión en 1835, ilustrando grandemente, por otra parte, nuestra historia artística con su lapiz, su pincel y su pluma. Fundamental es su trabajo, por lo mismo que dió forma á uno iniciado por Ceán Bermúdez.

Declara nuestro insigne biografista, en la página XXXII del prólogo de su *Diccionario,* que «había formado á costa de gran diligencia y trabajo seis árboles genealógicos de doctrina artística, tres pertenecientes á los pintores y tres á los escultores, en los cuales se veía la derivación de la enseñanza y de las dos principales artes:

»I. En los antiguos reinos de Castilla y de León.

»II. *En la Corona de Aragón y reinos de Murcia y Navarra.*

»III. En los cuatro reinos de Andalucía y confín meridional de Extremadura.

»Y, *aunque tengo trabajado estos dos últimos,* no me determino á ofrecerlos al público, ni tampoco los restantes, por las grandes dificultades que noto en poder verificarlo por mis ocupaciones.»

Inútil decir que hemos buscado este trabajo, que hubo de ser importante, no por lo que del mismo se dijo en el *Diccionario geográfico-estadístico de España y Portugal,* de Miñano (Madrid, 1829), en donde en el artículo *Zaragoza* se lee: «*Extracto de la historia general de la pintura, por lo perteneciente á la escuela aragonesa, escrita é inédita en 11 volúmenes por el Consiliario de la Academia de San Fernando D. Juan Agustín Ceán Bermúdez*», porque, respecto de este extracto, mejor y tal vez más exacto hubiera sido decir que se sacaba, no de la *Historia general de la Pintura,* sino del *Diccionario,* pues lo que se lee en Miñano son unas notas biográficas de pintores aragoneses, sin nada que haga la menor alusión á una escuela aragonesa propiamente dicha, ó á una escuela propia de la Corona de Aragón; sino por lo que de ella conocemos para Rincón, copiado por Gregorio Cruzada Villaamil de su tomo VI [1]. Desconocemos, pues, aun hoy día, la *Historia general de la Pintura y particular de la aragonesa,* escrita

---

El arte en España (Madrid), tomo VIII, págs. 38 y 39.

Digitized by Google

por Ceán Bermúdez; pero creemos en su existencia, pues como encontrándose en la biblioteca de la Academia de Bellas Artes de Madrid la vemos citada en el dicho artículo de Cruzada Villaamil. Actualmente no está en la dicha biblioteca, en donde la hemos buscado inútilmente más de una vez.

En mi *Revista de Ciencias históricas* publicó el señor Conde de la Viñaza buena parte de sus *Adiciones al Diccionario de Ceán Bermúdez*, y aun consagró un tomo entero á los pintores de la Edad Media; contribución recomendable á pesar del corto caudal llevado por la propia investigación.

Mucho podríamos decir todavía de nuestras fuentes literarias si fuéramos á citar lo que accidentalmente se ha dicho en artículos de revistas y de periódicos y en monografías, alguna de ella pertinentes, como la de Madrazo, sobre la pintura mural de la Pía Almoina de Barcelona. Algo de todo esto citaremos en el presente libro, pero debemos hacer mención especial aquí del libro de la monja clarisa Sor Eularia Anzizu[1] y del presbítero D. José Gudiol y Cunill, conservador del Museo Diocesano de Vich, cuyas investigaciones y poco común liberalidad nos obligan á tenerle como un colaborador.

Considerando ahora nuestras fuentes desde el punto de vista crítico, deberíamos hacer algo más, mucho más que citar los trabajos de los Sres. Justí y Casellas. Por esto, porque hemos de hacernos cargo de su doctrina artística, trataremos de ellos en su lugar.

---

1) *Fulles històriques del real Monestir de Santa Maria de Pedralbes* (Barcelona-Sarriá, 1899).

Digitized by Google

CAPÍTULO I

JUAN I Y LAS BELLAS ARTES

FOMENTO DE LAS ARTES PLÁSTICAS CATALANAS Á FINES DEL SIGLO XIV

Si Francia y Flandes tuvieron sus Duques de Borgoña, é Italia tuvo sus Médicis, Cataluña y Aragón tuvieron su Juan I. Un hombre que pudo conocer su corte, Tomich, escribía antes de 1438: «Sapien que en lo temps de aquesta reyna — Violante, la francesa, la hija del Duque de Bar — lo rey tench la maior casa que rey que hom sabés en christians de tot ço que en gentilesa se pertany; primerament lo rey staua ben acompanyat de molts comtes, barons, nobles homens, cavallers, gentils homens en gran nombre tostemps aprés; si aprés tenia lo dit rey molt gran aparell de cassa damunt, ab gran e bella muntaria, e tenia molts falcons de totes natures per pendre tota cassa; tenia molts astors espresses per cassar perdius e guatlles; tenia moltes esmirles per cassar cugullades hi pendra plaer devant dones; e tenia en la sua cort molts cobles de ministres de totes maneras per hauer plaer de dançar e cantar; e stava molt bé a cavall de totes natures de bestiar de cavalcar; e prenia gran plaer en iunyir e en tot ço que a cavalleria se pertany ne requen; e totes les coses dessús dites lo rey tenia ab si continuadament; aprés la reyna sa muller tenia la pus gran casa que reyna hom sabés en aquells temps de christians, e anava molt bé acompanyada de moltes baroneses, nobles dones e mullers, e fillas de cavallers e de gentils homens en gran nombre, car no havia

Digitized by Google

grans dones en son regne que no fossen de la sua casa: fins a les simples gentils dones e totes aquelles la Reyna tenia molt bé corresades, segons ella se pertanyia, segons llur grau o stament, de tots los arreus que menester havien, per ques pot dir ab veritat que aquest rey e la reyna sa muller, mentre que cascú han viscut, son stats millors acompanyats e tengueren maior casa que rey ne reyna que hom sapia de aquell temps» [1].

Este cuadro de la fastuosidad de la corte de Juan y Violante puede verse ampliado y completo en mis libros *Las Costumbres catalanas en tiempo de Juan I* y *Las Damas d'Aragó*. No es aquí, pues, de repetir lo que queda dicho, pero sí de recordar que desde los primeros días del matrimonio de Violante de Bar estallan ya con su suegro Pedro IV grandes disputas y disgustos de familia que hacen indispensable la intervención de las Cortes para poner orden ó parsimonia en los gastos de la familia real en general, de la familia de los príncipes reales consortes y luego reyes de Aragón en particular, y que de todo se atribuía la responsabilidad *à la francesa,* continuamente acusada de alterar las morigeradas costumbres catalanas.

Contra las nuevas usanzas y andanzas no podía dejar de tronar el gran moralista de aquellos días, Fray Eximenis, quien exclama indignado: «¡Que direm de les dones presents, quis fan dir dones del temps, dones de la guisa, dones de la verdura, e dones de la cort, qui van de novells talls de vestidures, ab gests enamorats, qui giren los ulls a ça e lla! E van iuntes bras per bras, e mostren totes llurs joyes si be no sie jorn de merchat; qui quant se mostren culleien, e rabegen pus espes que serpens; que fan tots los marits besties, e mes que mes los pus certs qui menen al costat les monges de llur lureya per cubrir llur bon fat; *qui porten les celles pintades e arcades* e pinçades ab XIV colors; qui de cap a peu son remullades; nels fall un sol plató; qui totes van en coya; *tot iorn ab cant francès,* totes almescades e ab odors de tunin; qui solament de punta toquen a terra quant van ab tapins ab polaines. E destiu guants deurats; es posent

1) TORTOSA: *Histories e conquestes del reyalme Daragó e Principat de Catbalunya* (Barcelona, 1495), pág. 57.

Digitized by Google

alt en les sglesies perque les vegen llurs enamorats; no saben ques la filosa, car lexarle al marit; qui tan volenter finestregen quan passen a cauall, e parlen un lenguatge que hom ne les entén; e iugen als naips e moltes a les taules, e si fan vila fan condesch dels brassos, els formen sobre les flanchs; e a tothom ullada...» etc.[1]

Esta carga de Fray Eximenis contra las mujeres, su lujo y sus devaneos, era precisamente lo que necesitábamos para que se viera claro como el fin de siglo del XIV puede compararse con el fin de siglo del XIX, uno y otro creadores de nuevas modalidades artísticas. Es siempre sobre la mujer sobre la que caen las censuras de los moralistas, empeñados en mantener la tradición de la pecadora Eva; de aquí que aquel lujo que crean los hombres con sus invenciones artísticoindustriales, aquellos devaneos de canto francés, aquella lengua desconocida pero propia de la cortesía ó del refinamiento social, progresos realizados por el hombre en lo que mayor elevación de espíritu reclama, se carguen, al *afeminarse,* en la cuenta de la pobre mujer, que no ha sido más que liviana mariposa engañada por los pérfidos reflejos de una luz homicida.

Violante de Bar, introduciendo las costumbres francesas, la moda francesa, el canto francés, hubo de introducir el arte francés, y, por languedociano que fuera el arte poético, la introducción de los Juegos Florales en 1493, con su caída luego y su restauración por el rey Martín, no señala sino la lucha del nuevo espíritu contra la espirante Edad Media. Introduciendo la fiesta de los poetas tolosanos no sólo se fomentaba el cultivo de las letras, sino el de las artes todas, llamadas á tomar parte en sus hermosas solemnidades. La orfebrería encontraba un estímulo, las artes decorativas ocasión para desplegar sus fantasías, la música ocasión de penetrar y levantar el corazón de las multitudes.

Apasionados de la música resultan los reyes de Aragón de la dinastía barcelonesa, y tan notoria era que se guardó memoria de que en su casa, como puede leerse en Carbonell, se daban tres conciertos diarios. Además, cuando la infanta Juana, per-

1) EXIMENIS: *Llibre de les dònes maridades,* cap. LIV (Barcelona, 1495).

Digitized by Google

noctando un día en La Junquera, llamó á su camarista Aldonza y á su familiar Pablo para que cantaran acompañándose con la arpa, en vista de que no podía conciliar el sueño, divulgado esto por el pueblo, la gente exclamó: «No degenera quien á los suyos parece». Y esto escribía la que iba á continuar en la espléndida corte de Foix las tradiciones de la corte pirenaica más artística.

Músicos ó juglares de Juan I fueron Colinet, Hannequi, Phifet, Juan el de los órganos, borgoñón, el hermano de éste Gilbert, P. de Bar (del ducado de Bar) y su hijo Johani, Nicolás (otro organista), Jacquet, Canthe, Martinet, Beneditxo Everli y sus tres compañeros Guelin, Blajoch y Macadança, ministriles de la corte de Turena, prestados por su Duque al rey Juan para la ceremonia de su coronación, y á quienes retuvo el rey suponemos que de grado, pero con gran disgusto del turenés, quien un día logró echarles mano al atravesar sus Estados al regresar de la capital de Francia, á donde habían ido para solemnizar el regreso victorioso de su rey, pues Juan enviaba sus músicos, ora á Francia, como dejamos dicho, ora á Castilla, Navarra y Foix, que tan célebre é importante era su capilla.

Motivó la detención de Everli el que Juan escribiera sendas cartas al rey de Francia y á los duques de Berry, Borbón, Bar y Borgoña para que interpusieran sus buenos oficios, y aun su autoridad, con el duque de Turena para que soltara sus músicos; cartas demostrativas de una intimidad de relaciones, de otra parte bien conocidas, con los grandes protectores de las bellas artes.

Ahora bien: todos esos músicos son franceses y flamencos de nombre y de patria. Si con ellos no se introducía en Aragón más que la música francoflamenca, con ellos indudablemente venía un espíritu artístico nuevo, por aquello de que todas las artes *se tienen*, que había de remover profundamente la sociedad culta, y, por consiguiente, la sociedad artística catalana. Aquellos músicos habían de hablar y ensalzar las artes todas de su país, y por ellos se nos habían de hacer familiares sus hombres y sus creaciones cuando menos de palabra; pero ésta no era la sola fuente de información, pues para llegar al conocimiento cierto de las artes pictóricas francoflamencas, que son las que directa-

Digitized by Google

mente nos interesan en este libro, teníamos, como para la música, medios directos de segura información.

¿Qué no habían de enseñarnos, qué enseñanzas no habían de difundir los tapices de la casa real y los tapices con las *historias de Moisés, Jesucristo, San Jorge* y otras que encontramos citadas?[1] No eran todos estos tapices adquisiciones del rey Juan I, pues cita, con «los *draps de Sant Jordi e de Moyses*», un «drap Darras qui era de la capella del Senyor Rey nostre pare on sta ystoriat *lo Crucifix*»[2], y esto ya para 1388. Y no era sólo la casa real, de la que volveremos á hablar, la que, mediante la adquisición de tapices flamencos, difundía la estética de su país en la pintura: un inventario de las riquezas mobiliarias de la poderosa y aristocrática familia de los Cruilles, del año 1390, nos revelan en su posesión: *Unum pannum de ras cum istoria del Soldan;* otro con *istoriis de Lancelot,* otro con *istoriis de Rochafort et de Bertrando de Claqui,* otro con *istorys Dalaxandri,* otro con *armis de Bertrando de Claqui,* otro con *istorys de Bertrando de Claqui et de Archipreste de Malines,* otro *pannum de ras cum armis de Crudillis* ET CUM FORMA DEN FRANCISCO, otro con *istorys domini nostri Jhesu Cristi et beate Virginis Marie,* otros dos *banchals flandeses cum ramagiis,* ó de verdura, como hoy se dice, y otro *banchal parvum lividum cum signo de Crudilis,* y todavía cita el inventario otros bancales y tapices antiguos sin especificar[3].

Tienen las piezas citadas importancia para nosotros por que nos dan á conocer la riqueza que la casa de Cruilles tenía en tapices en 1390, y por el número y naturaleza de las mismas, casi todas profanas. Juzgando por Cruilles, podemos decir que no mayores riquezas atesorarían las otras y no menos poderosas casas de la nobleza catalana, de modo que todo aquel arte preflamenco de los tapices lo tenían siempre á la vista los pintores catalanes de últimos del siglo XIV.

Si este arte de la tapicería toma estado en la historia medieval á contar de la aparición de las celebérrimas tapicerías de la

1) SANPERE Y MIQUEL: *Costumbres catalanas en tiempo de Juan I* (Gerona, 1878), página 226.

2) Archivo de la Corona de Aragón: *Reg.* 1954, fol. 28, y *Reg.* 1956, fol. 2 v.

3) BOFARULL Y SANS: *Gilaberta de Cruilles.* (Barcelona, 1886), págs. 50 y 51.

Digitized by Google

Catedral de Angers, que pertenecen al primer Luis de Anjou y al año 1376, porque con la aparición del *Apocalipsis*, única tapicería del siglo XIV conservada, se conoce á qué altura se había levantado el arte de los altolizos en Arras, pues de las obras salidas de los talleres ya conocidos de Bruselas en 1340, de Tournay en 1352, de Valenciennes de 1364, nada puede decirse; de la introducción de este superartístico arte industrial en España, se hace honor á Barcelona para el año 1391, y esto se lee en todas las historias de la tapicería, porque dijo Capmany: «En el libro intitulado *Concells, ordinacions y letres, any 1390-1391*» — del Archivo Municipal de Barcelona — «están anotados los sujetos que en 18 de septiembre fueron elegidos para tomar las cuentas de los impuestos municipales, á cuyo fin se nombraron dos individuos de cada uno de los gremios que tenían representación en el Gran Concejo (de Ciento). Los expresados son... *maestros de tapices.*» Y esto mismo repite á propósito de los gremios que dieron representación al Concejo en 1433 con relación al libro citado de dicho año, folio 38. Ahora bien: las citas són exactas: lo que no es exacto es que se llame á los tales, *Maestros de Tapices*, ni en 1391 ni en 1433[1]. A quienes se cita es á unos *Senyalers de draps*, — P. Domenech y *Fr. Nicolau*, — y Bernardo Campins; y yo no me atrevo á convertir á esos *Senyalers* ó *Senyalers de draps*, ni aun cuando se les llama *Magistri pannorum de Senyals*, como en 1396, y *Mestres de draps de Senyals* en 1397, en maestros de tapices[2]. Aun viendo en ellos, como vemos y veremos, á maestros de tejidos ó tapices heráldicos, *Senyals*, porque, del año siguiente al último citado, esto es, para 1440, cuando todavía vemos en el anterior de 1439 á los *Senyalers*, tenemos en el *Libro de Deliberaciones* del dicho año 1440 resumida una súplica al Concejo que dice así: «Dos mestres de drap de Ras, quis volrien poblar en la Ciutat *per obrar draps de Ras e exercir e practicar lur ofici e ensenyar aquell a deixebles*». Nuestro famoso

1) CAPMANY: *Memorias históricas sobre la marina, comercio y artes de la antigua ciudad de Barcelona* (Madrid, 1779), tomo II, apéndice XXX.

2) Archivo Municipal de Barcelona: *Llibre de deliberacions de 1391, 92, 94, 96, 97, 98, 33, 34, 36, 37, 38, 39*, únicas que dan la composición del Concejo de Ciento, folios 45, 68, 10, 8 v., 18 v., 19, 120, 1, 74 v. 165, 6, 47.

Digitized by Google

Concejo de Ciento se hizo el sordo á la petición de 1440, tanto que al año siguiente la encontramos de nuevo repetida y anotada de esta manera: «Suplicació de .I. ffrancès, mestre de draps de Ras, lo qual offici que sia vendrie poblar e ensenyaria lo seu art a altres de la Ciutat, e aixi introduhirie operació dels dits draps; per ço ell supplicant que lo Concell hi facés algun adjutori e auentatge»[1]. Tampoco resolvió sobre esta segunda petición el Concejo, y el maestro francés se iría con su altolizo á otra parte. Pero nos referimos á los años 1440 y 1441, y para este tiempo tenemos conocido un maestro bancalero, esto es, un fabricante de tapices para cubrir asientos, de quien sabemos que en realidad fabricó unos pequeños tapices, como en su lugar diremos; de modo que bien pudiera ser que fueran ese y otros maestros bancaleros, cuya historia nos es desconocida, quienes se opusieran á la fabricación de los franceses ó flamencos de Arras.

Hemos dicho que no conocemos la historia de nuestros bancaleros, y con esto hemos querido decir que no formaron gremio, que cuando les vemos citados en general, les vemos dentro de otros gremios, y esto en pleno siglo XV. Por consiguiente, los bancaleros del siglo XIV, lo mismo que los del siglo XV en sus primeros años, se esconden á nuestra investigación, por lo cual entendemos que no se trataría sino de tal cual maestro *Senyaler* que supo llevar su habilidad hasta fabricar verdaderos aunque modestos tapices heráldicos, y esto ya para antes de 1390.

En efecto: en el inventario de tapices de Cruilles se citan dos con las armas de dicha familia, y en el que viene en séptimo lugar se califica tal tapiz *de Arras,* por haberse hecho ya sinónimos Arras y tapiz, como es bien sabido, no porque se deba entender que precisamente el número 7 era de fabricación de Arras, denominación que se calla para el 10; y así lo entendemos y lo prueba el caso particular que citamos, porque se dice que el cartón del tapiz ó de las armas de los Cruilles era de Francisco, *Cum forma den Francisco;* y, en efecto, como hemos

1) Archivo Municipal de Barcelona: *Llibres de deliberacions de 1440 y 1441,* folio 124 v. y 165 v.

Digitized by Google

visto en el Concejo de Ciento del año 1390-1391, consta como *Senyaler de draps,* esto es, como *Mestre de draps de senyals,* el *maestro Fr.,* evidentemente FRANCISCO NICOLAU, de quien ya nada más sabemos, pues no figura en los años sucesivos en el Concejo de Ciento. Es indudable que se pueden encontrar en el tejido de un grande escudo ó blasón todas las dificultades que puedan presentarse en un cuadro historial; pero desde el momento que nuestros tapiceros se contentaron con los modestos nombres de *Maestros de tapices heráldicos* y de *Bancaleros,* no hemos de creer que fueran maestros de tapices en toda la extensión de la palabra.

Conocíamos indudablemente el manejo del altolizo, se dibujaba para tan sorprendente industria artística, pero no cultivamos este arte con fines artísticos; pero, aun siendo así, nuestros humildes maestros tapiceros ¡con cuánta admiración no debían ver las grandes obras de los maestros de Arras! ¡Cuánto habían de ponderar sus condiciones de dibujo, composición y color!

Y ahora conviene fijar bien la atención en el carácter pictórico de los tapices de los siglos XIV y XV.

Disponiendo de una docena de colores tan sólo, en un principio los tapices no podían dar la imagen de un cuadro, de un retablo: lo que daban era la imagen de una vidriera de color, porque los colores, por falta de matices, no podían mezclarse; y así en la tapicería como en las vidrieras resulta que el color se coloca por yuxtaposición. Francos los colores del tintorero del XV, así tiña vidrios como hilos, su fuerza, su brillantez encantadora, habían de ser una causa de desesperación para los retableros, pues aun cuando más rica en matices la paleta de éstos, no les era posible equiparar sus tonos con los del vidrio ni con los de la lana ó seda teñida, y con sus mezclas con hilos de oro. Era, pues, indispensable elevar la fuerza, la tonalidad de los colores, y ya es sabido: el hombre, á la corta ó á la larga, encuentra lo que necesita, pues en buscarlo pone todo su empeño y energía.

Como por las necesidades de color de la tapicería se levantó la tonalidad de la paleta del pintor de retablos, se evidencia recordando que, junto con la *tapicería tejida,* se desarrolló la

Digitized by Google

tapicería pintada. Guiffrey, ante los tapices pintados conservados en la Catedral de Reims, se pregunta «si en su origen no estaban destinados á servir de cartones, ó si debían suplir las piezas de altolizo en las pompas religiosas que exigían un grande y lujoso aparato». «Los eruditos — dice — no han podido ponerse de acuerdo en este punto. Se ha establecido que en otro tiempo las iglesias, sobrado pobres para adornarse, en los días de fiestas religiosas, con cortinajes tejidos, se contentaban con emplear telas sobre las cuales un artista de mojicón trazaba por poco dinero leyendas edificantes. Las telas pintadas de Reims, hoy día expuestas en las salas del Hotel de Ville, tuvieron dicho destino.

»La publicación de las mismas, debida á los Sres. Luis Paris y Leberthais, en la cual se reproducen dichas composiciones, dispensan toda descripción. Bastará decir que los asuntos están trazados al bistre sobre vastas piezas de tejidos cosidas conjuntamente, y apenas realzadas las carnes por medio de ligeros tonos. Orlas de follaje, recordando la flora del gótico flameante encuadran los cuadros. Todas las telas no son de la misma fecha. Las más antiguas, de un carácter gótico francamente acusado, remontarán al tiempo de Carlos VII (1422-1461), mientras las otras se pintarían bajo Luis XI (1461-1483), Carlos VIII (1483-1498) ó bajo Luis XII (1498-1515)»[1].

Inclínase Guiffrey á la idea de que tales tapices sirvieran de cartones, y concede que se dejaba á los tapiceros la libertad de pintarlos con la lanzadera á su gusto. Dada la grande importancia pictórica de los tapices, nos parecería esto una pura aberración considerándolo de regla. En un principio, cuando la falta de colores ó matices de ellos y la imperfección del telar no permitían ó no daban medios bastantes al tapicero para tejer un retablo con todo su fastuoso colorido; cuando lo que por dichas imperfecciones se propuso imitar el tapicero no era un retablo, sino una vidriera, pintada entonces empleando los colores unidos y por yuxtaposición, se pudo dejar á su buen gusto el colorear los cartones que de blanco y negro les dieran los pintores, aun cuando nosotros hemos de creer que éstos no dejarían de dar una

1) Guiffrey: *Histoire de la Tapisserie* (Tours, 1886), pág. 126.

Digitized by Google

indicación para que la composición resultara de un colorido armónico, pero de ningún modo á partir de la época en que ya los fondos de los tapices no fueron de un solo color, sino historiados, aun cuando no fuera sino de simples verduras.

Para nosotros el tapiz pintado suple tres necesidades: la de que no todas las bolsas podían llegar al tapiz tejido, las premuras de la moda, y la lentitud de la producción, aun cuando sea cosa de asombro ya la larga noticia que se tiene de tapices de los siglos XIV y XV, lo cual no se puede explicar dada la lentitud con que se procede hoy lo mismo en los Gobelinos que en la fábrica de tapices de Madrid.

Milagro sería que cuando en Francia no se han conservado otras cortinas que las de Reims, se hubieran salvado entre nosotros ejemplares de un arte que, más aún que el del tapicero, había de influir en los rumbos que tomó la pintura á causa de las exigencias industriales de la tapicería.

La cortina era la obra directa del pintor, y, aun cuando éste lo que se proponía era imitar un tapiz, dicho se está que su pincel había de escaparse fácilmente por el campo libre del retablo ó de la pura obra pictórica. Así, los pintores habían de sentir su acción por las exigencias de la moda, y su dibujo, composición y colorido tuvieron que acercarse al tapiz tejido ó pintado; y por esto, cuando se dejan, cuando se puede, los fondos luminosos, se sustituyen por fondos de telas brochadas, cuyo origen no es otro que el fondo de la tapicería del siglo XIV, ó sea de cuando aun no se atreve con los fondos de interiores y de paisaje, como los fondos dorados de los retablos no tienen otro origen que los tisús de oro sobre los que se bordaba.

Si no tenemos cortinas góticas como las de Reims, las tuvimos, y de unas dijo Céspedes haberlas visto «en Nápoles. Eran unas sargas ya viejas en la guarda ropa de un caballero, que las estimaba harto, hechas en España. La manera de pintar era gentilisísima de algun buen oficial, antes que se inventase la pintura al olio; y todas las figuras (era la historia de *Amadís de Gaula)* con sus nombres puestos en español»[1]. Y aun tenemos unas del últi-

1) Ceán Bermúdez: *Diccionario*, v. 299.

Digitized by Google

mo tercio del siglo XVI, dadas á conocer por D. Teodoro Baró en *La Ilustración Española y Americana*, en un artículo titulado *Cortinas del Pardo;* y de otras desaparecidas hablé en mi estudio sobre *Pedro el Greco*. Pero si no tenemos cortinas, lo que tenemos es noticia de pintores de cortinas de los siglos XIV, XV y XVI.

Cita Puiggarí, para el año 1399, á «Antonio Ultzina, maestro de cortinas». En Valencia, para primeros del siglo XV, tenemos conocidos á Juan Palaci, y para 1403 á Tristán Bataller, y en Barcelona aparece, en 21 de julio de *1435*, un Pedro Alexandre, «pintor et cortinensis»[1]. Nada sabemos de lo que pintaron los valencianos; y si por lo que sabemos de Ultzina estuviéramos dispuestos á creer que los pintores de cortinas sólo se emplearon en obras modestísimas como pintar un escudo en las gualdrapas de un caballo, ya veremos en 1460 nada menos que un Jaime Vergós maestro cortinero, y especificaremos algo de ese arte del pintor cortinero, tan desconocido hasta hoy y tan interesante en su aspecto artístico-industrial como arte del mobiliario.

Si la pintura catalana no fué favorecida directamente por la lanzadera y el pincel del tejedor y del pintor de cartones para tapicerías por la indudable modestia de nuestros maestros tapiceros, favorecida fué, á no dudarlo, por la aguja y el pincel de los bordadores.

Un maestro Copi, bordador, aparece ya establecido entre nosotros en 1389; pero, por documentos recogidos por el archivero de la Corona de Aragón, D. Manuel de Bofarull, cuya liberalidad Puiggarí, yo y otros hemos aprovechado, sabemos por carta de Juan I, de 20 de febrero de 1388, que tenía ya á su servicio «tres brodadors de Brabant, qui son fort bons e aptas»; y como Copi, por su nombre y fecha de su presencia conocida, puede ser contado como uno de los tres buenos bordadores brabanzones al servicio del rey Juan, podemos decir que éste no hubo de tardar, al subir al trono (1387-1396), en mandar á Brabante por buenos bordadores, á cuyo efecto había despachado á Juan de Muntrós. Pero hubo de resultar que, una vez aquí los

1) *Archivo de Protocolos de Barcelona*, manual de Honorato Ça Coromina.

Digitized by Google

dichos bordadores, ó éstos se quejarían de los dibujos que les dieran nuestros pintores ó dibujantes para bordar, ó que, parangonados con los suyos, gustaran éstos más, de donde la necesidad de dibujantes para bordados conforme al gusto flamenco; lo cierto es que el rey Juan envió «a la Varna(?)» por «un pintor llamado Jaco Touno...», por ser en el particular muy apto. Esto consta de la citada carta del rey al Vizconde de Rhodez dirigida, y en la cual le añadía que, de venir, se le darían «semblants profits que donam a cascú dels dits tres brodadors, o en altre manera lo farem tant be satisfer, que sen tindrà per content», es decir, que no se paraba Juan en gastos, con tal de que Jaco Touno pasara á su servicio. De éste, según consta de la segunda carta al dicho Vizconde dirigida, ó sea en la de 16 de marzo siguiente, se dice: «Habem mester un bon pintor perals nostres brodadors, los quals dien que a Paris ne ha un fort apte, apellat Jaco Touno... Mirats en sa obra si es be apte, et specialment que *sapia ben formar et propiament divisar figures de persones, et resemblar fisonomies de cares;* et sin fa, tenits ab ell manera que lhaiam de present... E si per aventura aquest no podets haver, procuratsne un altre, lo pus apte que se puxa, car fort lo havem necessari»[1].

Decir cuánto hemos hecho para averiguar de quién se trata en ese Jaco Touno sería cuento de nunca acabar. Hoy, que están de moda los primitivos franceses, no ha aparecido ese Jaco Touno, ó ese Jaco de París, como también podríamos llamarle, á pesar de su celebridad, como no fuera más que una celebridad para los bordadores brabanzones. De que viniera Jaco Touno no tenemos noticia. Es más: creemos que no vino, y que le sustituiría Nicolás de Bruxelles, *pictor, civis Barchinonae,* quien, á 14 de julio de 1393, firma ápoca de una cantidad asignada en causa pia «ad opus maritandi Montserradam», hija suya; noticia recogida por Puiggarí de un manual del Archivo Municipal de Barcelona, correspondiente á dicho año[2]. Y nos fundamos en creerlo así por corresponder Nicolás de Bruselas á los días de Juan I, y ser, como sus bordadores, un brabanzón, y además porque no

1) Puiggarí: Obra citada, págs. 79 y 80.
2) Idem idem, pág. 276.

Digitized by Google

siendo la capital de Brabante un centro artístico á pesar de la antigüedad de sus altolizos, quedaría explicada entre nosotros la presencia de un pintor hijo de Bruselas.

Otros bordadores de Alemania aparecen en estos días del 1350 habitando en Barcelona. Esos *brodatores Dalamania* aparecen llamarse Girart Urieze, Mateo Sevanien y Andrés Viclart, según la copia del documento por Puiggarí[1]; pero los dichos nombres no tienen nada de alemanes: yo me inclino á ver en Mateo de *Sevanien,* esto es, del pueblo de dicho nombre, al Sevenum moderno, pueblo del Limburg, &. Por consiguiente, ó francoflamencos ó flamencos. Como á flamencos brabanzones del rey Juan, fuera de Copi, nos quedan todavía dos por conocer, no creo pecar por exceso diciendo que en los maestros llamados de Alemania por el notario Eximeno no sean de ver los brabanzones reales, y un tercero, que vendría con el Nicolás de Bruselas. Y para que no se extrañe cómo podían ser llamados franceses y flamencos, alemanes, después de recordar que Fazio llama á van Eyck y á Roger de la Pasture, ó sea á van der Weyden, *gálicos,* que ya advirtieron Crowe y Cavalcaselle que en los siglos XIV y XV «los Países Bajos y una parte de las orillas del Rhin son llamados Alemania por los geógrafos de la época»[2]. ¿Ha quedado de esos brabanzones alguna de sus obras? Cierto que sí, dirán aquellos que recuerden el frontal del abad Villalba de San Juan de las Abadesas que en la Exposición *(Catálogo,* núm. 32) se decía costeado en 1396, y que en el *Catálogo del Museo Episcopal de Vich* constaba ser de 1393; pero ya veremos que no era exacto lo escrito. Por consiguiente, no es posible afirmar que saliera de las agujas de los brabanzones del siglo XIV dicho frontal. Entiéndase, empero que lo que niego en redondo es que pudiera ser suyo, el frontal, como obra del siglo XIV, no que no pudiera serlo como del siglo XV.

Ahora, que á los bordadores brabanzones se debiera el auge en que el bordado se presenta entre nosotros, tan pronto en-

1) Idem idem, pág. 278.

2) Crowe y Cavalcaselle: *Les anciens peintres flamands* (París, 1862) tomo I, pág. 141.

Digitized by Google

tramos en el siglo XV, alcanzando grandes alturas á mediados de este siglo, no creemos que pueda negarse; y que éste sea una razón del estilo del frontal en cuestión, tampoco nos parece mal: lo que nos interesa saber es si se trata de una obra extranjera, como lo sería de haberse bordado en 1393, 1396, ó si de una obra nacional, de haberlo sido después del 1410; y como esta es cuestión que nos interesa en el fondo, de aquí que reivindiquemos desde luego para el arte nacional el frontal del abad Villalba, cualesquiera que sean sus tendencias artísticas.

Propia de los días de Juan I, propia del arte catalán, como labrada en 1394 por el platero Juan Carbonell, de Vich, es la cruz procesional de la Seo de dicha ciudad[1].

Reproducimos esa bella obra de la platería catalana y la detallamos para que se admire su elegante composición y la altura á que había llegado la escultura al martillo. Obra de esta clase lo son todas las figuras de gran relieve, de bulto, y el Cristo, de admirables proporciones; obra, por su factura, digna de afamado cincel. La cabeza de la imagen, tan expresiva como enérgica en su modelado, indica una mano segura, y esta mano, estilista ya en dicha cabeza, nos sorprende grandemente al verla tratar con una sencillez grandiosa las imágenes de los dos ladrones, que excluyen toda rudeza á pesar de la supresión del detalle y de la naturaleza del procedimiento artístico. En estas figuras, como en las de la Virgen y San Juan del anverso, y en las del reverso, notaremos vacilaciones y diferencias notables. El anverso es superior al reverso. Tal vez éste se considerara secundario, como litúrgicamente lo es, y sobre todo son el Cristo y los dos ladrones lo que es de admirar.

Reproducimos en mayor detalle, para que pueda apreciarse, el esmalte del centro de la cruz, en el cual se representó la Cena. Pocos son los esmaltes catalanes conocidos, y por su composición tal vez el de esa cruz resulte ser uno de los más importantes. Claro está que por ese esmalte no es de juzgar del estado de la pintura catalana de los días de Juan I: ésta la reco-

1) Gudiol y Cunill: *Nociones de Arqueología sagrada catalana* (Vich, 1902), página 472.

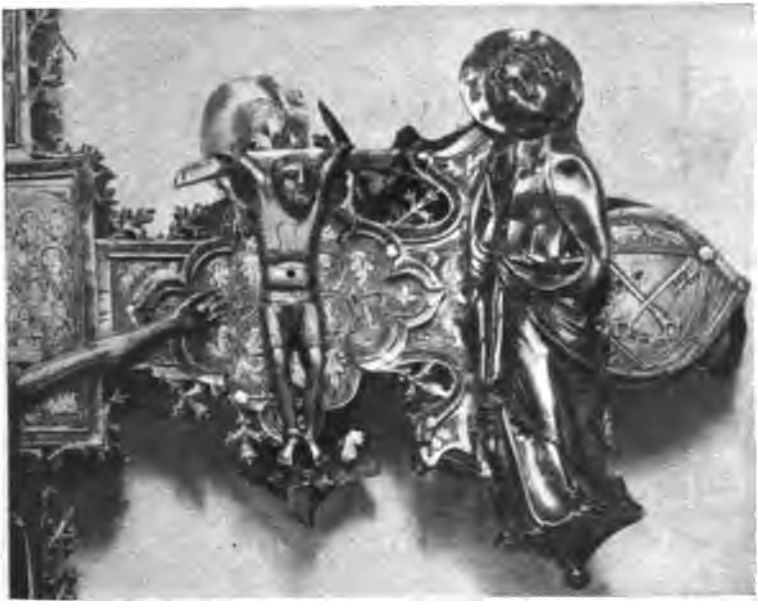
Digitized by Google

CRUZ PROCESIONAL DE LA CATEDRAL DE VICH
JUAN CARBONELL (año 1594)

Digitized by Google

Digitized by Google

noceremos en las realmente grandes obras de Luis Borrassá, que atraviesa el siglo para subir con él á las mayores alturas en su primer cuarto, que como pintor de Juan I, de Martín y de Fernando I, de esos tres reinados tan interesantes, tan dramáticos, tan trascendentales para la nación catalana, debe contar Bo-



DETALLE DE LA CRUZ PROCESIONAL DE LA CATEDRAL DE VICH

rrassá, pues le supone la edad hombre con fuerzas suficientes para su empeñado y glorioso trabajo, ya que consta viudo en 1390.

Tenemos, pues, en la cruz procesional de Vich, un buen compendio de las bellas artes catalanas al espirar el siglo XIV, y una muestra de su difusión, de la importancia que hemos de conceder á esos centros artísticos que hoy llamaríamos secundarios, y aun con menosprecio rurales, en los cuales vemos aparecer entre los Cuatrocentistas pintores á quienes se habrá de conceder que pudieran hacer por el ejemplo, en la pintura, lo que Carbonell hacía en la orfebrería.

Digitized by Google

Del arte del siglo XIV en sus postrimerías veremos no menos hermosos ejemplos en las manifestaciones artísticas de los principios del siglo XV en la misma platería: Vich nos dará una gallarda

ESMALTE DE LA CRUZ PROCESIONAL DE LA CATEDRAL DE VICH

muestra de la altura á que había llegado la platería barcelonesa, porque va de suyo que con el año 1400 no principian hombres nuevos, sino aquellos, que estos sólo notaremos, que, desenvolviendo progresivamente los conocimientos adquiridos, evolucionan para más altas regiones, hasta conseguir aquella en que el arte puede desenvolverse con toda libertad.

Digitized by Google

CAPÍTULO II

MARTÍN Y LAS BELLAS ARTES CATALANAS

FOMENTO DE LAS ARTES PLÁSTICAS CATALANAS Á LA ENTRADA DEL SIGLO XV

MERECÍAN Juan I y Violante de Bar el honor de presidir el siglo de los Cuatrocentistas; pero la dinastía barcelonesa iba á desaparecer, sino de una manera trágica, no por esto de una manera menos dolorosa, que no es menos triste ver como la lluvia y el viento desolan una rosalera, de lo que lo es ver como caen unos tras otros, en la flor de la vida, príncipes que parecían por sus cualidades deber continuar, como sus antecesores, con honor y gloria el progresivo desenvolvimiento de la nación catalana.

Por qué el impulso que le dieron sus últimos representantes fracasó, no es cosa de este libro: en éste sólo es de decir que las artes plásticas, obedeciéndolos, llegaron hasta donde no habían llegado todavía, haciendo de Barcelona, en el siglo XV, lo que fueron Toledo, Sevilla y Madrid en los siglos XVI y XVII.

Fallecía en 19 de mayo de 1396 el rey Juan, sucediéndole su hermano Martín, á la sazón en Sicilia, á donde había pasado en febrero de 1392 para reponer en el trono á su hijo, desposeído por un grupo de magnates aragoneses y sicilianos.

Más de cuatro años, pues, llevaba Martín en Sicilia al recibir la noticia del fallecimiento de su hermano y su proclamación, y aun tardó un año más antes no tomó posesión de la herencia real, pues no hizo su entrada en Barcelona hasta 27 de mayo

Digitized by Google

de 1397. De Sicilia se había hecho, sin embargo, á la vela para Cerdeña en 13 de diciembre de 1396, de donde pasó á Córcega, y, puestas en orden sus cosas en dichas islas, salió para Marsella, marchando luego á Avinyó para abocarse con su pariente el papa aragonés Benedicto XIII. Su estancia en Avinyó duró del 31 de marzo al 11 de mayo.

Ausente Martín de Aragón durante los años de mayor auge de Juan I, en contacto inminente con Italia, y en Sicilia recibiendo á diario sus emanaciones, es evidente que Martín y los que con él regresaron de Sicilia después de tan larga ausencia de la patria, traían un sentido artístico muy otro que el desarrollado en Aragón por los reyes Juan y Violante; y como desde luego Martín tuvo que hacer frente á Francia, empeñada en expulsar aún por la fuerza á Benedicto XIII de Avinyó para restaurar la unidad de la Iglesia, lo francés, lo francoflamenco no podía ni merecer ni en caso ganarse las simpatías del nuevo rey de Aragón, en quien son de reconocer las mismas buenas disposiciones de su hermano para el fomento de las letras y de las artes. Pruébalo la instauración de los Juegos Florales, sus discursos en las Cortes, su biblioteca y colecciones.

Encontrándonos, pues, con un nuevo amigo y protector de las Bellas Artes, cuando vemos al rey Martín enviar al obispo y Cabildo de Barcelona una *Veronica de nostra dona Sancta Maria,* per «esser molt propi per decorar et ennoblir la festa et solemnitat» de la Concepción, como se lee en la carta de remisión publicada por el archivero Sr. Mas, presbítero [1], hemos de entender que todas sus preferencias en pintura estarían por el estilo de la tabla regalada al Cabildo de dicha Catedral.

Hízose el regalo desde Valencia, á 27 de noviembre de 1403. Dice el rey que envía la *Verónica,* «la qual nos avem açí», y de lo que se trata es del envío de uno de los altares portátiles del rey, de una *Verónica* de su particular devoción, circunstancia que se ha de tener presente, pues al desprenderse de una imagen de su preferencia se ha de entender que lo hacía seguro de que su regalo se había de reputar en Barcelona como un regalo regio.

1) *Ilustració Catalana* (Barcelona, 1904), pág. 822.

Digitized by Google

Suponer si podía ser obra de un pintor catalán la *Veronica,* por fortuna conservada en el Archivo de la Catedral de Barcelona, sería un exceso de patriotismo catalán. Suponerla valenciana, cuando el rey al mencionarla dice sólo «que la tiene allí»,

VERÓNICA DE NOSTRA DONA SANTA MARIA
Regalada por el rey Martín á la Catedral de Barcelona en 1403

es decir, en Valencia, en donde él se encuentra, nos parece aventurado, no porque á la sazón no hubiese en Valencia pintores de nota, que habían de serlo Antonio Pérez, á quien conocemos gracias al señor Barón de Alcahali, pintando en 1404, 1417 y 1420 retablos para particulares, y en 1416 pintando el de la iglesia parroquial de Gandía, y en 1420 el de Jerica; y á un

Digitized by Google

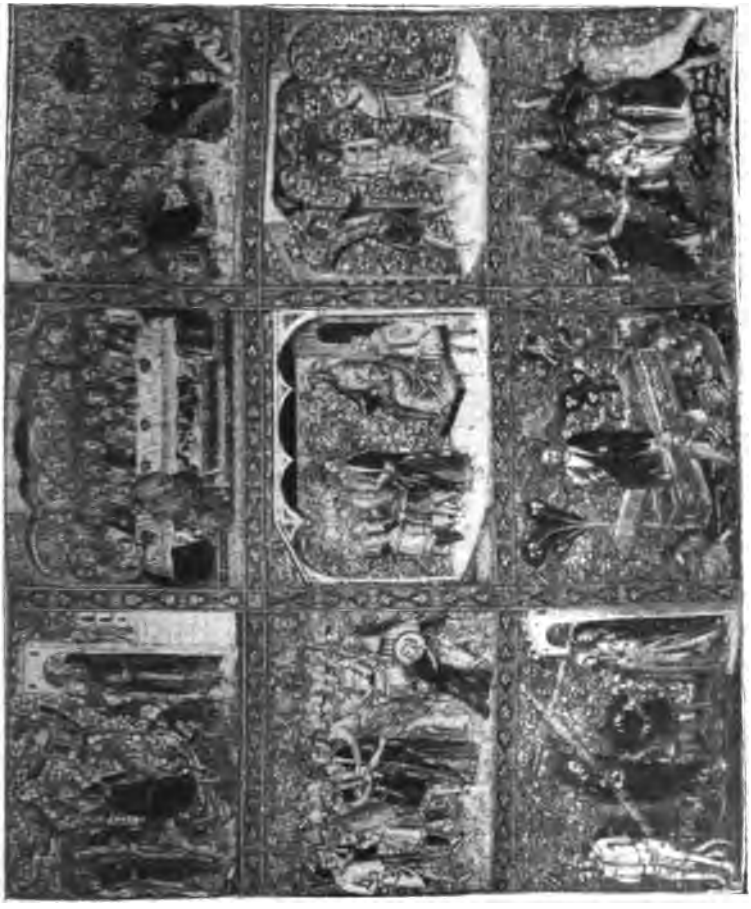
Pedro Nicolau, pintando en 1408 los retablos de Sarrión y Teruel; sino porque entendemos: primero, que, de haber sido una obra valenciana, hubiera empleado otro lenguaje el rey Martí para designarla; segundo, porque no hubiera querido herir la susceptibilidad de Barcelona mandándole una muestra de la pintura valenciana; tercero y principalmente, porque la técnica no es la que conocemos como propia de nuestro país, porque el suave y tenue modelado de la cabeza por medio de delicadas medias tintas nos aleja del procedimiento del fresco que aun vemos reinando en las obras de Luis Borrassá. La composición es sobrado graciosa, sobrado correcta por lo que conocemos de nuestro tiempo, tanto que no nos será posible presentar como nuestro nada que se le parezca dentro de los primeros años del siglo XV: todo esto, pues, la constituye, á nuestros ojos, una obra italiana. Trajérala de Sicilia ó de Avinyó, proceda de aquella escuela de Siena, ilustrada en Nápoles y en Avinyó por Simón Martini y sus discípulos, lo indudable para nosotros es que el rey de Aragón no la ofrecía á Barcelona sino por estar cierto de que le enviaba una obra maestra de la pintura de su tiempo.

Si nos empeñáramos en buscar ahora parecidos á la *Verónica,* no andaríamos desacertados al señalarlos, por ejemplo, en las Vírgenes de los retablos de Luis Borrassá; pero estas semejanzas no servirían ciertamente para su filiación dentro de la escuela catalana, sino como ejemplo de la influencia que hubo de ejercer en el desenvolvimiento de la misma el regio regalo, cuando en realidad de verdad podría sólo tratarse de la filiación de la escuela catalana, y de esto diremos más adelante.

Debe, en conclusión perentoria, este ejemplo vivo, convencernos de que por Martín y sus magnates, venidos de Sicilia, se hubieron de introducir gustos artísticos, tendencias contrarias, no en espíritu, sino en la forma, á las que habían triunfado indudablemente bajo la protección de Juan y de Violante de Bar. Y no podríamos dudar de ello si pudiéramos decir que la obra maravillosa de la aguja del florentino Geri Lapi estaba ya en Cataluña en los primeros años del siglo XV.

Aparece, no sabemos cuándo, ese frontal en Manresa, en donde le vió Street, y lo que éste escribió publicólo ya el señor

Digitized by Google



FRONTAL DE LA BASÍLICA DE MANRESA
GERI LAPI, florentino (siglo XV)

Torres Argullol en su *Monografía de Nuestra Señora de la Aurora, Seo de Manresa* [1].

Dijo el arquitecto inglés: «Entre un número de frontales de altar, ni mejores ni peores que los que se ven comúnmente, hay uno en la Seo de Manresa que, aun después de haber visto

1) *Asociación de Arquitectos de Cataluña,* Anuario para 1899 (Barcelona, 1899).

Digitized by Google

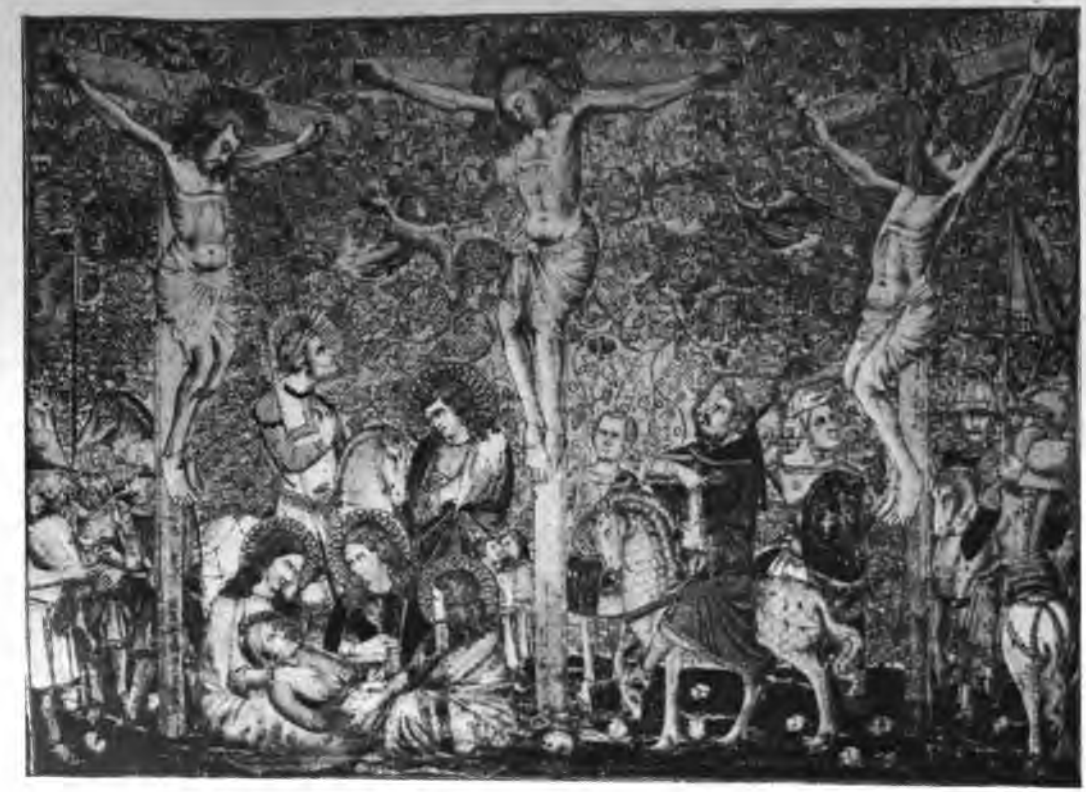
infinitos bordados de todas partes de Europa, lo considero con seguridad como el mejor de su clase y época.

»Tiene 10 pies de largo, por 2 pies, 2 3/4 pulgadas de altura, dividido en tres compartimientos á lo ancho, habiendo en el centro la Crucificación, y en los lados (divididos en nueve divisiones cada uno) los asuntos de la vida de Nuestro Señor. Los asuntos son como sigue: 1.° *Casamiento de la Santísima Virgen.*—2.° *La Anunciación.*—3.° *La Salutación.*—4.° *La Natividad.*—5.° *La Adoración de los Magos.*—6.° *La huída á Egipto.*—7.° *La presentación en el templo.*—8.° *La discusión con los Doctores.*—9.° *Los mercaderes arrojados del templo.*—10. *La Crucificación.*—11. *La entrada en Jerusalén.*—12. *La última cena.*—13. *La agonía en el huerto.*—14. *La traición.*—15. *Nuestro Señor ante Pilatos.*—16. *Los azotes.*—17. *Nuestro Señor llevando la Cruz.*—18. *La Resurrección.*—19. *El descenso al infierno.* Los asuntos empiezan en la punta superior izquierda y siguen de izquierda á derecha; los asuntos 1.° al 9.° están en la parte izquierda, y el 11 hasta el 19, á la derecha de la Crucificación. Una inscripción en la parte baja del frontal indica el nombre del artista al cual es debido este gran trabajo. Dice en letras mayúsculas lombardas: *Geri : lapi : rachamatore : me fecit : in Florencia.*

»El trabajo está todo hecho de fino lienzo doblado. Las caras, manos y muchas otras partes, por ejemplo la albañilería del muro, están dibujadas con tinta morena en el lienzo, y muy delicadamente sombreadas.

»El uso de la tinta en las caras es muy común en los antiguos trabajos de bordado, pero nunca había visto una labor tan exquisitamente acabada, con todo el arte cabal de lienzo pictórico. Las caras están llenas de belleza y expresión, y tienen mucho del tierno sentimiento religioso que se admira en las obras de Fra Angélico. El dibujo es de todo punto correcto. Los caballos, pintados como los de Benozzo Gozzoli, y los hombres, vestidos á la usanza florentina de principios del siglo XV. Los asuntos están llenos de complicación; la Crucificación es el núcleo culminante de todo el asunto, en el cual resaltan y se distinguen sin confusiones los dos ladrones y las demás figuras que acudieron y presenciaron la sacrosanta tragedia.

Digitized by Google



Cuadro central del frontal de Geri Lapi

Digitized by Google

Digitized by Google

»La obra es maravillosamente delicada, tanto que, pasando la mano por encima, no se puede apreciar cuándo empieza ni cuándo acaba la pintura. Los colores son, en general, muy frescos y hermosos, pero los fondos dorados, que están muy ligeramente bordados, pierden su intensidad. Hay orlas alrededor de todos los asuntos.»

Dentro del supuesto, pues, de que la obra de Geri Lapi sea contemporánea de la de los brabanzones que bordaron el frontal de San Juan de las Abadesas, no puede dudarse que á uno y otro acudirían, según sus inclinaciones, los pintores catalanes, para estudiar la estética y la técnica de los que habían de ser llamados los Cuatrocentistas y hoy los Primitivos. Pero si no podemos asegurar que á fines del siglo XIV ó primeros del XV tuviéramos ya en Cataluña la obra de Geri Lapi, podemos estar ciertos que de Italia, de Sicilia, de Cerdeña, Martín y sus magnates hubieron de traer bordados que lo suplieran en cuanto á dar á conocer los orígenes de la famosa escuela florentina.

¿Exageramos la trascendencia de la tapicería y del bordado en la difusión de las nuevas modalidades de la pintura? ¿No es exacta la misión docente que atribuimos á uno y á otro arte?

Woltmann, que no conoció la obra de Geri Lapi, estima como la obra caudal del bordado el frontal borgoñón del tiempo de Felipe *el Bueno,* el señor de Van Eyck, y dice que «las duraderas y magníficas obras del arte textil de los bordados y del tejido no eran ciertamente reproducciones de las obras de los pintores, sino labradas de conformidad con sus dibujos, siendo á menudo no sólo un triunfo de la técnica, sino también obras pictóricas de importancia» [1].

Nada más añadiremos ahora á lo dicho por Woltmann, ya que al tratar del *caso* de Dalmau volveremos sobre la cuestión de la acción docente de la tapicería y del bordado en la pintura; y como en este fomento pudieron tomar parte nuestros bordadores

1) *Dauerhafter und praechtiger waren die Arbeiten der textilen Kunst, der Stickerei und Weberei, die freilich nicht von den Malerselbst hergestellet, wohl aber nach ihren Zeichnungen gearbeitet wurden und oft nicht nur ein Triumph der Technick waren, sondern auch malerische Erfindungen von Bedeutung wiedergaben.* — WOLTMANN: *Geschichte der Malerei* (Leipzig, 1882), tomo II, pág. 59.

Digitized by Google

naturales, no son de callar los nombres de los vecinos de Barcelona Rubí, Baruta, Casaldara, bordadores en oro, lo mismo que Mateo de Torres, bordador de la casa real, conocido por Puiggarí para los años 1392 al 1397. Si estos bordadores no se formaron bajo la influencia de los brabanzones traídos por Juan I y bajo los modelos italianos, su arte hubo, sin duda, de verse emulado por obras cuya superioridad se deduce del hecho mismo de haberse traído aquí gente extranjera para suplir nuestra deficiencia. Pero, aun ésta confesada, hemos de tener por cierto, porque nuestras artes del siglo XIII y XIV nos acreditan, que si pudimos recibir las influencias de centros artísticos más poderosos que el nuestro, no por esto acreditando su historia consiguieron esas influencias sacar de su carril á nuestras artes, porque entramos en la nueva estética no de un salto, sino evolucionando, como lo hicieron flamencos é italianos; que Luis Borrassá será tan catalán al inaugurar el siglo de los Cuatrocentistas, esto es, antes de Massolino, Massaccio y los Van Eyck, como catalán queda siendo dentro de la pintura catalana al completarse su entera evolución, por ser cabeza de la escuela.

Pero ¿es que pretendemos con lo dicho oponer Martín á Juan I, hacer al primero representante de las tendencias italianas y al segundo de las flamencas? No. Juan I nos ha resultado de hecho, por la influencia de su esposa, un hombre aficionado al arte del Norte. Martín, de hecho, por su larga permanencia en el sud de Italia, se nos impone como italiano. ¿Lo era? ¿No sintió por el arte del Norte simpatías? A esto sólo podemos contestar que, dando como damos á la acción de la tapicería la difusión del arte del Norte tanta importancia, y á la de los principios que lo informan, podemos para Martín decir algo más de lo que hemos dicho para Juan I sobre su gusto por los tapices. Poseemos de Martín el inventario de sus bienes muebles, y en éste, después de la enumeración de una larga serie de alfombras, *draps de peus*, aparecen: «I. drap de ras on es la *Istoria del Sepulcre* com stà mort e con embolquen en .I. drap en lo moviment, e al cap del drap stan dues ymages, la .I. de Sent Johan, e laltre de Sent Pere, e laltre cap Sant Christofol qui te Jesu Christ al coll. Item .I. drap de ras en que es la *Storie de Moysès*, apellat *Mata*

Digitized by Google

cabosters, molt larch. Item .I. drap de ras apellat *Istorie de Sent Joban,* ab faxes de drap vert. Item .I. altro drap de ras de la *Istorie del Emperador* de diverses obres de diversos colors, de larch de VII canes e mige. Item .I. altro drap de ras en que es la *ymatge de Sent Jordi,* e en mig del drap stà figurada la Verge Maria ab son fil al bras, e te la .I. cap Sent Johan a la part dreta e Sancta Caterina a la part squerre. Item .I. drap de ras vell, apellat *de les barques,* en que ha diverses figures ab les faxes verdes. Item .I. drap de ras al mig del qual es *lo Crucifix,* e de .I. part les Maries e de la altre part Sent Johan ab .I. multitud de Juheus, ab los .IIII. evangelistes, ço es, .I. a cascun cantó. Item .I. altre drap de ras apellat *Saladí e los XII pars de França.* Item dos draps de ras grans on es la *Istorie de Sent Anthoni,* de diverses figures e colors. Item .I. altro drap de ras gran on son les *figures de molts Reys e al mig la potestat de Jhesu Christ»* [1].

¿Cómo dudar, después de conocerse esta tan interesante lista de tapices, de que á Martín no podía serle antipático el arte flamenco? Y ¿cómo dudar, por los asuntos tratados en dichos tapices, por sus dimensiones, que si no eran todos modelos para nuestros bordadores y pintores, habían de ser para unos y otros, y en especial para los últimos, ejemplos de un nuevo arte en vías de formación, de un arte nuevo, expansivo y libre aun dentro de los respetos que á la tradición guardaban los tapiceros por el tiempo de que hablamos?

Si no era campo neutral Cataluña para una y otra tendencia artística, era campo abierto á sus influencias; y hasta qué punto se dejó influir el arte nacional, esto hemos de verlo desde luego.

1) Archivo de la Corona de Aragón: *Registro 2.326,* fols. 123 v., 124 y 126.

Digitized by Google

CAPÍTULO III

DEL ARTE CATALÁN

LLAMAN los italianos á sus gloriosos pintores del siglo XV *Cuatrocentistas,* y, como padres y maestros de los estupendos pintores del siglo XVI, pondéranlos con los más grandes elogios; y si, á imitación suya, no se ha hecho lo mismo en otros países, es porque donde pudieron ponerse y oponerse á los grandes cuatrocentistas italianos otros coetáneos no menos dignos de alabanza y estima, otros no menos influyentes que ellos en el progreso de la pintura, es porque tienen un nombre propio: se llaman los *pintores flamencos.*

Teniendo todas las naciones artísticas sus Cuatrocentistas, esto es, sus maestros pintores precursores de los grandes maestros del siglo XVI, todas pueden y deben estudiar sus Cuatrocentistas, porque sólo así podrán explicar luego lógicamente el gran auge que en el siglo de Rafael toma la pintura. Si nosotros les llamáramos retableros ó góticos, nada diríamos con darles este nombre, pues pecaríamos por extensión, y además no se comprendería que nuestro estudio se dedica al período fecundo para el arte representado en todos los países artísticos por sus Cuatrocentistas. Conocer y dar á conocer á nuestros artistas contemporáneos de Masolino, Masaccio, de Fiesole, Lippi, Botticelli, Bellini... Vinci; de los van Eyck, Christus, van der Weyden, Bouts, Memling, Lochner, Schongauer, Zeitblom... es hacer una doble obra artística y patriótica: es completar la histo-

Digitized by Google

ria artística del siglo XV, es devolver á la nación catalana sus hijos ilustres condenados al olvido por nuestra desidia.

Afirmamos nuestra escuela *a priori* por la sencillísima razón de que logramos afirmar nuestra personalidad política. Si una nación tiene por características exteriores una vida y ciencia propias, una historia propia, una lengua propia, por consiguiente, usos y costumbres propios, ¿no ha de tener un arte propio? Si ha existido una nación catalana, ¿habrá existido con todos sus propios caracteres y atributos menos con el artístico?

No, ciertamente. Los extranjeros que han tenido ocasión de estudiarnos como artistas y han podido ver impresos sus estudios, satisfacción rara vez concedida á los que entre nosotros sentimos afición por las artes nuestras, han notado las características catalanas en el arte que en las artes plásticas es madre de todas, en la arquitectura, que impone condiciones á la pintura y escultura, pues antes que éstas dos se emancipen de ella y existan independientes, por siglos han tenido que sujetarse á las leyes geométricas y mecánicas que aquélla rigen.

Muy traído y llevado ha sido un texto de Street sobre la arquitectura gótica ú ojival catalana en prueba de nuestra originalidad, el cual reproduciremos textualmente, por cuanto *ad longum* no lo hemos visto nunca citado [1], y por sacársele puntas que no consiente.

«La arquitectura de Cataluña — dice — ofrece numerosas particularidades, y en los siglos XIV y XV, cuando las más de las grandes construcciones de Barcelona fueron erigidas, eran tan

1) «The architecture of Cataluña had many peculiarities, and in the fourteenth and fifteenth centuries, when most of the great buildings of Barcelona were being erected, they were so marked as to justify me, I think, in calling the sytle as completely and exclusively national or provincial, as, to take a contemporary English example, was our own Norfolk middle-pointed. The examination of them will, therefore, have much more value and interest than that of even grander buildings erected in a style transplanted from another country, such as we see at Burgos and Toledo; and beside this, there was one great problem which I may venture to say that the Catalan architects satisfactorily solved — the erection of churches of enormous and almost unequalled internal width — which is just that which seems to be looming before us as the work which we English architects must ere long grapple with, if we wish to serve the cause of the Church thoroughly in our great towns.» — STREET: *Some account of gothic Architecture in Spain* (Londres, 1869), pág. 291.

Digitized by Google

notorias que pienso que me justifican al considerar su estilo completo y enteramente nacional o provincial, como, tomando un ejemplo por temporaneo inglés, lo era nuestro propio medio punto de Norfolk. Es por esto que el examen del mismo tiene mucho mas valor é interés que el de aquellas grandes construcciones erigidas en un estilo trasplantado de otro país, como vemos en Burgos y Toledo. Amén de esto, me aventuro á decir que los arquitectos catalanes resolvieron satisfactoriamente un gran problema, — la erección de iglesias de enorme y de casi no igualada interna extensión, — el cual me parece justo presentar á la consideración de nuestros arquitectos ingleses, como deseemos servir por entero la causa de la Iglesia en nuestras grandes ciudades.»

Como se ve, vale este texto para probar que á los ojos del arquitecto inglés nuestra arquitectura ojival se distingue por completo de la castellana y de nuestra vecina Francia, madre del arte ojival; pero Street olvida en su libro la especificación de estas muchas particularidades de nuestro arte ojival, y sólo ora al hablar de Tarragona nos ve inclinados á Italia, ó al hablar de Manresa nos ve allí más próximos de la arquitectura góticoalemana que de la francesa, con lo cual probaría que nuestra originalidad no es intrínseca, sustantiva, sustancial, sino causada por influencias legítimas de los grandes centros artísticos de la Edad Media ojival, con los cuales tuvimos, á más de las relaciones de vecindad, relaciones comerciales, literarias y políticas. Street no ha dicho, pues, todo lo que á nosotros interesa para conceder exactitud en sus juicios; y como el arquitecto inglés, para nuestro fin, no tiene tampoco toda la autoridad, la que en realidad de verdad tienen todos los que, siendo tan peritos como él en arquitectura, son, además, teutones, acudiremos á éstos, pero no sin decir ciertamente que lo dicho por Street basta para probar lo que con su cita queríamos probar, esto es, nuestra personalidad artística, como dando el suplemento que nos faltaba para nuestra unidad nacional; y que á él debe achacarse la responsabilidad de lo que dijo el Sr. Casellas, generalizando, en los siguientes términos:

«No: la pintura catalana no podía proceder de Italia, donde la evolución ojivalesca no tuvo arraigo alguno y pasó

Digitized by Google

casi desapercibida... No: nuestros artistas fueron teutones...» [1]

«L'orientació que devia pendre la pintura catalana havia d'esser forçosament la del Nord, ja que nostra arquitectura ojival no permetia altra cosa» [2].

No dice el Sr. Casellas, como pudiera creerse de nuestras citas, que nuestra arquitectura ojival sea teutónica: lo que dice es que somos góticos como los teutones; y como los italianos no lo son, y la pintura gótica está condicionada por la arquitectura, no puede ser que de Italia proceda nuestra pintura. Cierto que dice más de una vez que somos *teutones;* pero esto, como ya veremos, no lo saca de las influencias de nuestra arquitectura; y si esto resulta confuso y contradictorio á nuestro entender, es sólo por haberse hecho uso de una palabra que dice más de lo que se quiere significar; pues, como dice muy bien dicho señor en el artículo que hemos citado: «Veritat es que rebem de França l'arquitectura gòtica, però la transformen desseguida tant radicalment, la transfigurem ab tanta realitat, etc.», que el resultado no es otro que el crear el gótico catalán; de suerte que con la misma exactitud con que nos llama teutones, nos hubiera podido el Sr. Casellas llamar franceses.

Es, pues, de esta nuestra facultad de adaptación, la cual implica siempre originalidad, de la que hablan propios y extraños, sin particularizar, y entre ellos es de notar lo que dice un teutón en un libro que aun hoy está en uso para que aprendan historia de la arquitectura todos los arquitectos de entrambos mundos.

Introducen la arquitectura gótica en el sud de Italia los angevinos, dice la primera autoridad en estos estudios, Schaase[3], y los angevinos dicho se está que no podían introducir en Italia más arquitectura que la francesa, por ser ellos franceses y francesa

---

1) *Estado de la cultura española, y particularmente la catalana, en el siglo XV.* Conferencias leídas en el Ateneo Barcelonés. IV Conferencia. *La pintura gòtica catalana en el siglo XV,* por D. R. Casellas, pág. 194 (Barcelona, 1893).

2) *La Veu de Catalunya. Exposició d'Art Antich. Pintura gòtica catalana.* III (23 octubre 1902).

3) Schaase: *Geschichte der bildenden künsten in Mittel-alter,* tomo V (Dusseldorf 1872).

Digitized by Google

de origen, no de incipiente origen, sino de orígenes originarios del goticismo europeo; y esto no lo ha dicho y probado sólo Viollet-le-Duc: lo ha dicho y repetido el propio Schaase, á quien no se le subieron á la cabeza los humos de las victorias de 1870-71 (como á muchos escritores alemanes), y esto escribiendo en 1872, y en los siguientes términos: «El resultado de todos estos elementos — que determinan su aparición — es el estilo gótico en su primitiva figura, formado en Francia»[1].

Cuando nosotros llegamos al sud de Italia para arrojar de ella, guiados por Pedro *el Grande,* en 1285, á los angevinos, la arquitectura gótica, en todas partes donde se había introducido, estaba en el primer período de su formación.

Graves y tremendos conflictos se originaron entre angevinos y catalanes, pues como catalanes, y aun como barceloneses, y no como aragoneses, éramos conocidos por las naciones mediterráneas, y en grande apuro nos puso el rey de Francia, como es bien sabido; pero, favorecidos por la suerte, salimos no sólo incólumes, sino engrandecidos y unidos ya para siglos con el sud de Italia, que debíamos conservar con variaciones políticas hasta el definitivo establecimiento en España de la dinastía de Borbón. De cara á Italia estábamos; nuestros soberanos eran en parte los suyos, y viceversa. Por esto el Dante nos maltrata más de una vez cuando no los servimos.

Si ya por este tiempo de que hablamos Italia, con sus Giotto y Cimabue en la pintura, y sus Pisa en la escultura, revolucionaban las artes, ¿no fuera maravilla que no ejercieran sus arquitectos en sus afines la misma influencia que ejercieron en ellos sus pintores y escultores?

Hable ahora aquel otro teutón cuya *Historia de la Arquitectura* se encuentra en manos de todos los arquitectos de entrambos mundos. Y ¿qué dice Luebcke? «Ya en el tiempo románico distinguíase Cataluña de Castilla y de las demás regiones hispánicas por las magníficas proporciones de sus espaciosas iglesias, expresión de un temprano desenvolvimiento, de una libre constitu-

1) Obra citada, tomo II. *Des resultat aller dieser elemente ist der gotische styl in seiner primitiven in Frankreich ausgebildenten Gestalt,* pág. 30.

Digitized by Google

ción y de las relaciones comerciales de su rica y poderosa burguesía.

»Si esta manifestación artística nacional alcanzaba ahora en la construcción gótica su más alta expresión ó punto en la Catedral de Barcelona, quizás su más noble creación artística, *animada por parecidas tendencias á las de los países vecinos de Italia»* [1], y la Catedral de Barcelona, esta *noble creación,* es obra de nuestros artistas del siglo XIV, y los teutones y los ingleses reconocen nuestra originalidad como la resultante artística de nuestra originalidad política nacional, no hemos de ser nosotros los que la repudiemos ni los que caigamos en la inconsciencia de admitir que los que supimos crearnos una arquitectura catalana fuéramos incapaces de crearnos una pintura catalana.

Fuimos un grande estado europeo en el siglo XIV; en este siglo de la crisis suprema de la lucha entre el sacerdocio y el imperio, en la que naufragó Pedro II y estuvo á punto de naufragar Pedro III, su nieto, la cual no se resolvió sin contar con Jaime II, interviniendo poderosamente todavia en el epílogo Pedro IV y Juan I. Como interventores unimos nuestros intereses á los intereses de otros pueblos, y nuestros soberanos dieron reinas á los principales estados de Europa; y fué una Violante de Aragón la que arrancó á Francia de manos de los ingleses, conservando un rey, y con él la posibilidad de la reconstrucción monárquica nacional francesa, pues si no inspiró, dió medios á Juana de Arco para cumplir su misión [2]. Violante había casado en 1.º de diciembre de 1400 con Luis II, hermano del rey de Francia, rey de Sicilia, duque de Anjou, conde de Provenza, y en 16 de enero de 1409 daba á luz en Anjou al famoso rey René. Todos estos nombres nos llevan de la mano al encuentro de aquellos poderosos y magníficos duques de Borgoña, á quienes tuvo que ceder

1) «*Dieser Richtung erreicht nun, begünstigt durch das gothische Constructionsprinzip und angeregt* **durch aehnliche Bestrebungen in den benachbarten Laendern Italiens** *ihren Hochenpunkt und in der Kathedrale von Barcelona vielleicht ihre edelste Schoepfung.*» — LUEBCKE: *Geschichte der Architektur,* tomo I (Leipzig, 1875), pág. 647.

2) «Ella, Violante de Aragón, hija de Juan I, debía formar al rey René y María de Anjou. Ella debía también criar un delfín proscrito, abandonado de los suyos, y conservar á Francia desmembrada la última esperanza de una monarquía constitucional.» — LECOY DE LA MARCHE: *Le Roi René* (París, 1875), tomo I, página 26.

Digitized by Google

Renato de Anjou la parte de Flandes que lo era de sus estados patrimoniales, y delante de aquel Felipe *el Bueno, le Bon,* que tal vez hubiera enviado á van Eyck á Barcelona, en lugar de enviarlo á Lisboa, si el rey Alfonso V hubiese querido darle por esposa á la urgellense Isabel de Aragón. ¡Cuán lejos estamos, pues, del todo teutónico! ¡Cómo se nos aparecen ya en toda su magnificencia las brillantísimas y artísticas cortes de Nápoles y de Provenza, del rey Alfonso y del rey René, á quien se debía proclamar un día rey de Aragón y conde de Barcelona!

Basta de historia: ¿á quién es desconocida la historia de Cataluña? D. Enrique Bouchot pone al frente de su libro *Les primitifs français* (París, 1904) unas palabras de Jorge Clemenceau, que hacemos igualmente nuestras, á propósito de *Los primitivos franceses: «Que chaque peuple se développe suivant la loi de son esprit... les chemins son divers. Nous avons une trop longue histoire de* CATALOGNE *pour être autre chose que des* CATALANS».

Establecida nuestra personalidad artística por razón de nuestra personalidad histórica y de nuestra originalidad en arquitectura, la *alma mater* de las artes plásticas, no porque fuera necesario para convencer á los extranjeros, que nos han reconocido dicha personalidad tan pronto se han puesto en contacto con nosotros, sino para convencer á muchos de los nuestros, tan fatalmente predispuestos á olvidarse en todo de sí mismos, si no es ahora cuestión de reseñar la historia de nuestra arquitectura en el siglo XIV, pues bastará recordar la Catedral de Barcelona y el Monasterio de Poblet, es de mencionar la fachada de las Casas Consistoriales de Barcelona y el palacio del rey Martín en Poblet, obras notables por su sencillez, por sus elegantes formas, por esa justa proporción y medida que parece caracterizar nuestra entera obra artística.

Lujo y esplendidez no son de notar en las obras citadas. El palacio del rey Martin no lo terminó éste ni sus sucesores. Emprendido con empuje y pretensiones suntuosas, tal vez se abandonó desde luego, considerando un despilfarro la continuación de tal obra dentro de un monasterio, cuando palacio alguno parecido tenía la Corona ni en Barcelona, ni en Zaragoza, ni en Valencia; pero indica siempre lo que hizo el gusto de la dinastía nacional

Digitized by Google

FACHADA GÓTICA DE LA CASA MUNICIPAL DE BARCELONA
(Año 1400)

Digitized by Google

Digitized by Google

por las bellas artes, por el arte monumental, que á esta inclinación, sin duda, se debió el auxilio pecuniario del propio Pedro IV para que Barcelona tuviera su casa comunal, esa casa comunal cuya obra de cantería quedaba terminada al terminar el siglo XIV. La contrata para la labra de su puerta principal se firmó en 3 de septiembre de 1395 con *el picapedrero Arnaldo Bergues*[1]. Pero la obra de la puerta no implica la de la portada, esto es, su decoración escultural.

Un gran nombre aparece con el primer año del cuatrocentismo escultórico: ese nombre es el del escultor Jordi Johan, que entiendo inseparable del de Pere Johan. Jordi se encarga de esculpir los tres escudos que decoran la puerta y el medio ángel de su remate[2], y al dársele un á cuenta en 26 de septiembre de 1400 dícese que se hace por los trabajos «en sculpir e emprentar en una gran losa o pera la senyal reyal ab belles fullatges e entretallements, lo qual senyal los dits Concellers volien fer posar sobre e en lo portal que en los dies del kalendar desús scrit per ordinació del Concell era fet en la casa del Concell, per lo qual portal devia hom entrar e exir en e de la dita casa, e per satisfacció encara o salari dempremptar en .II. altres pedres o loses dos senyals daquesta Ciutat ab fullatges e entretallaments, los quals dos senyals daquesta Ciutat los dits Consallers volien fer posar als lats del dit senyal reyal, .I. poch pus baix en lo dit portal».

Jordi Johan cobraba también, en 5 de agosto de 1400, el importe de «mig cors de Angell que sculpí en lo entaulament en que devia seure la dita pedra ab lo dit elm o timbre del senyor Rey sobre lo dit portal»[3]. Ahora bien: el Concejo de Ciento, en sesión del día 25 de abril de 1400, acepta el ofrecimiento que hace un ciudadano de Barcelona, que quiere conservar el incógnito, de una estatua de San Rafael, á condición de que se ponga en la fachada de la Casa Consistorial, «en la part de fòra, ço es, sobre lo senyal reyal»[4]. ¿Entre el ángel de medio cuerpo y el

1) Archivo Municipal de Barcelona, *Clavario,* Manual de 1395-1401, fol. 132.
2) Idem idem, 26 de febrero de 1400, fol. 176.
3) Idem idem, fol. 176.
4) Idem idem: *Llibre de Deliberacions de 1399-1412,* fol. 16.

Digitized by Google

ángel de cuerpo entero no estaría de por medio Jordi Johan? Cierto que dos cinceles pudieron emplearse en la decoración escultórica de nuestra casa municipal, pero yo no veo por qué no se ha de hacer honor al maestro Jordi Johan de la hermosa estatua del ángel San Rafael. Y advertiremos, para que no se rechace la atribución de plano, alegando las modestas obras de las cuales consta encargado, que para mí el Jordi Johan no es otro que el «maestre Jordi, maestre de images», autor del sepulcro de la infanta Juana, condesa de Ampurias, cuyo proyecto aprobaba el rey Pedro IV en 4 de abril de 1386[1]. Con esto no se pondrá en duda de que el maestro Jordi Johan podía serlo del ángel San Rafael de la casa comunal barcelonesa.

Vemos en Jordi Johan un posible hermano del escultor y arquitecto Pere Johan. «Por documento del archivo del Cabildo de Tarragona, que copió y extractó en el siglo XVIII el canónigo secretario D. Carlos González de Posada, consta que la labra del primero y segundo cuerpo» — del altar mayor de la Catedral de Tarragona — «se debe al escultor Pedro Juan de Vallfogona, hijo del maestro aparejador de la Catedral D. Bernardo»[2].

De los documentos recogidos por Posada resulta que en 1425 cobró un á cuenta por su trabajo, cobrando otro en 15 de diciembre de 1436. Pedro Johan fué uno de los once arquitectos llamados por el Cabildo de Gerona en 1416 para informar sobre si había ó no inconveniente en fabricar la bóveda de la única nave de que consta la Catedral de Gerona, y Pedro de Vallfogona, *lapiscida et magister fabricæ ecclesiæ Terraconensis,* dijo que no había inconveniente. Y detrás de él dijo y declaró lo mismo *Guillermus de la Mota, lapiscida, socius magistri in opere fabricæ ecclesiæ Terraconæ*[3].

Dice el Sr. Morera, en el lugar citado, que «después del año

1) Archivo de la Corona de Aragón, *Registro 1.109,* fol. 5.

2) Morera: *Memoria y descripción histórico-artística de la Santa Iglesia Catedral de Tarragona* (Tarragona, 1904), pág. 39. Posada envió copia de los documentos en cuestión á Vargas Ponce, la cual se conserva entre los papeles de éste en la *Biblioteca de la Academia de la Historia,* tomo V, en donde los hemos consultado.

3) Llaguno y Amirola: *Noticias de los arquitectos y arquitectura de España desde su instauración.* Ilustradas y acrecentadas con notas, adiciones y documentos por Ceán Bermúdez (Madrid, 1829), tomo II, págs. 264 y 265.

Digitized by Google

DECORACIÓN DE LA ENTRADA DE LA CASA MUNICIPAL DE BARCELONA
Obra de JORDI JOHAN (año 1400)

Digitized by Google

Digitized by Google

1436 falleció Pedro Juan de Vallfogona, encargándose del resto del retablo, especialmente de las agujas y crestería, el escultor

ALTAR MAYOR DE LA CATEDRAL DE TARRAGONA
Obra de PERE JOHAN y de LA MOTA

Guillermo de la Motta, que, al parecer, trabajaba ya en la obra junto con Pere Johan».

Por qué se escribe *Motta* con dos tes, no lo sabemos: Mota es muy castellano, y este es el nombre del castillo donde murió

Digitized by Google

Isabel *la Católica*. Que Pere Johan falleció después de 1436, es seguro, pues en este año vivía; pero si el Sr. Morera ha querido decir que falleció á poco de 1436, está equivocado. Pedro Johan,

ALTAR MAYOR DE LA CATEDRAL DE VICH
Obra de PEDRO OLLER

según Quadrado, labraba todavía en 2 de enero de 1445, fecha de un á cuenta, el famoso retablo de la Seo de Zaragoza. En abril de dicho año marchó á Tarragona, estando ya de regreso en Zaragoza en 28 de mayo siguiente y de nuevo entregado á su trabajo. En 16 de agosto consta que cayó enfermo, y como ya no se habla

Digitized by Google

BANCAL DEL ALTAR MAYOR DE LA CATEDRAL DE VICH
Obra de PEDRO OLLER

más de él, debe creerse que fallecería de resultas de su dolencia [1].

Constan igualmente como escultores y arquitectos en la famosa junta para la construcción de la Catedral de Gerona,

1) QUADRADO: *Recuerdo y bellezas de España: Aragón* (Madrid, 1844), págs. 263 y 264.

Digitized by Google

Pascual de Xulbe y su hijo Juan, maestros de la Catedral de Tortosa; Gual, que lo era de Barcelona; Canet, *lapiscida magister, sive sculptor imaginum, civitatis Barchinone, magister que fabricæ sedis Urgellensis;* Abrill, que lo era de la iglesia del Pino de Barcelona; Valleras, que lo era de Manresa; y aun es de añadir á

BANCAL DEL ALTAR MAYOR DE LA CATEDRAL DE TARRAGONA
Obra de PERE JOHAN

ese grupo de escultores á Pedro Oller, el autor del retablo ó altar mayor de la Catedral de Vich, concluído en 1420, tallista del sepulcro del rey Fernando I de Aragón en Poblet en 1442.

No podemos de todos los maestros escultores citados enseñar obras suyas; pero, por fortuna, al lado del ángel San Rafael de Jordi Johan, podemos colocar las obras superiormente bellas y grandes de Oller, Pere Johan y La Mota, bastantes á fundar la reputación de la escuela escultórica catalana del cuatrocientos.

No queremos, al hablar aqui de nuestros escultores del primer cuarto del siglo XV, dar motivo para que se crea que pretendemos reunirlos en una escuela que, como la de Borgoña

Digitized by Google

ó de Sluter, explique el alto puesto que por el mismo tiempo ocupaba ya la pintura catalana; pero tampoco hemos de negar que todo lo que Flandes reconoce deber á los escultores de Dijón, debe reconocer Cataluña que asimismo lo debe á sus escultores.

Cuarenta años y más de la historia de la escultura catalana resumen las reproducciones que anteceden de las obras de Jordi Johan, Pere Johan, Oller y La Mota. El progreso realizado durante la primera mitad del siglo XV en la escultura puede verse en el altar mayor de Tarragona, cuyo bancal tan distante está del arte del cuerpo del retablo. La Mota alcanza las elegancias de la escuela florentina en el cuerpo del altar de Tarragona, porque el bancal lo creemos de Pere Johan, pues su estilo concuerda perfectamente con el de la Seo de Zaragoza, que, como hemos visto, consta ser obra suya.

ORLA DEL ALTAR MAYOR DE LA CATEDRAL DE VICH
Obra de PEDRO OLLER

Valen, pues, como maestros del cuatrocentismo catalán, los dos Johan y Oller, y es examinando sus obras cuando hemos de convencernos de que no habían contribuído á su avance ni las grandes escuelas italianas ni la borgoñona. Sus figuras cortas y cabezudas no dejan por esto de revelarnos el esfuerzo que se hace para sustraerse á las tradiciones góticas. Oller, en el *San Pedro de la Catedral de Vich,* nos deja ya una bella escultura. ¿Qué no habíamos alcanzado á ponernos á la altura de los pisanos, florentinos y flamencos ó borgoñones? Es cierto; pero ya que nada nos enseñaron esos grandes maestros de la escultuta, los Pisa, los Ghiberti, los Sluter, ¿cómo no notar que no por esto la escultura catalana iba emancipándose de las formas tradicionales, entregándose, como las grandes escuelas citadas, al estudio del natural?

Digitized by Google

Estudiando una á una las cabezas de la orla del altar de la Catedral de Vich se convence uno plenamente de que era ya el estudio del natural en la escultura catalana el tema y fundamento de sus estudios y progresos. Sin comparar esas cabezas con otras extranjeras, no nos confesaríamos por ellas á las dichas como inferiores. Es en el estudio de las proporciones y de las extremidades, lo mismo que en el plegado, en donde nuestra inferioridad relativa es un hecho. Y, esto confesado, creemos que no sin motivo debemos estar orgullosos de poder presentar como obras de los primeros años del siglo XV el *ángel Rafael* de la fachada gótica de las Casas Consistoriales de Barcelona, de Jordi Johan; el *San Pedro* del maestro Oller, del altar de la Catedral de Vich; los grandes *santos y Virgen* del altar de la Catedral de Tarragona, sean obra de La Mota ó de éste y Pere Johan.

Que hemos procurado inquirir en qué escuela pudieron formarse nuestros escultores, excusado es decirlo, pero todo nuestro trabajo para encontrarlos en Italia ó en Borgoña ha sido inútil. Ni las obras ni los documentos nos han revelado su presencia en Pisa, Florencia ó Dijón. Todo lo que hemos llegado á averiguar es que vió trabajar á Sluter, en Dijón, un *Jehan de Geronne, le maître de tuilerie* [1]. Ese maestro alfarero podía tal vez sacar de la arcilla con que fabricaba las tejas de la celebérrima Cartuja, aun hoy asombro de cuantos acuden á Dijón, algo más que una teja, y cuando á esto se añade que había de ir á Dijón á rivalizar con Sluter el hijo de Daroca Juan de la Huerta; cuando Pere Johan y La Mota á tanta altura ponían su nombre en Tarragona y Zaragoza, no se puede menos de conceder que aires de Borgoña pudieron llegar en tiempos de Juan I á Cataluña.

Esto decimos porque si no hay nada del arte de Clans Sluter en el *Eccehomo* del bancal de Tarragona de Pere Johan, es innegable que alienta en el Cristo de Sluter del Museo de Dijón, como en el *Eccehomo* de Pere Johan, la misma vigorosa impulsión, destinada á elevar la escultura del cuatrocientos á la misma altura en que pusieron la pintura sus más grandes maestros.

Lo que no puede dudarse es que, de no haber la pobreza

1) MONGET: *La Chartreuse de Dijon*, etc. (Montreuil-sur-Mer, 1898), t. I, pág. 83.

Digitized by Google

catalana dejado sin adornos la más bella obra arquitectónica del siglo XV, la Catedral de Barcelona, que ésta, contando con escultores del mérito de los Johan y de los Oller, hubiera podido ser para el arte catalán lo que la Cartuja de Champol de Dijón y lo que el baptisterio de Pisa y el de Florencia fueron para la escultura flamenca é italiana.

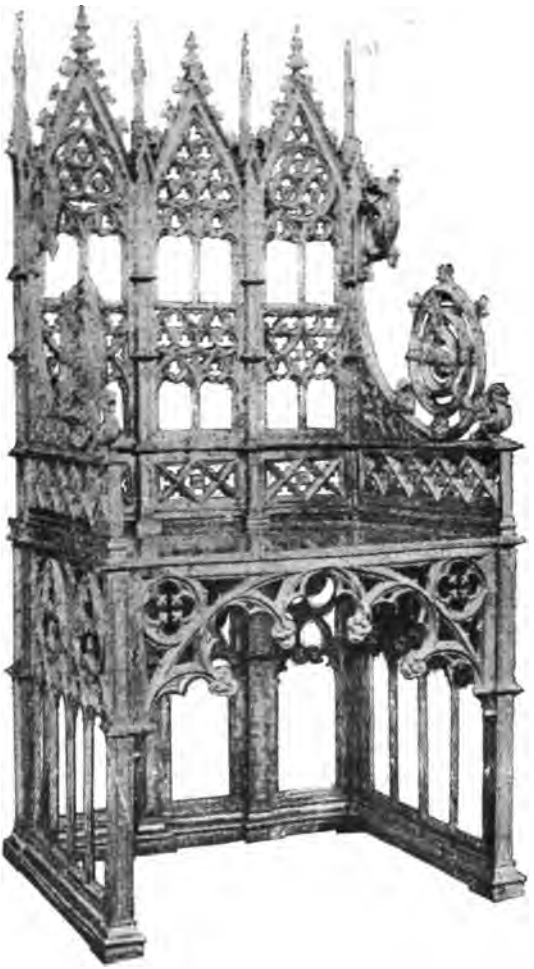
En prensa estas páginas, hemos de nuevo visitado á Dijón; de nuevo hemos procurado convencernos de si podíamos estar equivocados al rechazar toda influencia borgoñona en nuestra escultura y á la vez en nuestra pintura; pero, lo repetimos, nada hemos sabido ver de Sluter y de su escuela en nuestro arte, como nada nos han revelado las obras cada vez más portentosas de Melchor Broederlam, esto es, más portentosas á cada nuevo paso que se da en el estudio de los precursores ó maestros de los van Eyck. Nuestro empeño en descubrir posibles contactos nacía del que hemos puesto en poner de relieve cómo Juan I y Violante se habían dejado seducir por este arte borgoñón, que no había otro á la sazón en toda Francia, ese arte flamenco, digan lo que quieran los que hoy se empeñan en Francia en llamarle francés. Fueran, pues, las que fueran las preferencias de los reyes de Aragón, lo incontestable es que nuestro naturalismo nada tiene que ver con el borgoñón y el italiano; sino que, como el de estos países, nace de la emancipación del espíritu humano de los cánones de las escuelas artísticas medievales.

Cuando con La Mota la escultura catalana habla ya el lenguaje de los Cuatrocentistas, nuestros pintores hablan la lengua de Dalmau y de Cabrera. No se olvide esa marcha paralela del progreso pictórico y escultórico, que justificará la importancia que ahora concedemos á la escultura catalana del primer quinquenio del siglo XV, de la cual hemos, sin embargo, de decir que no llegó, en el estudio de la belleza de la forma, en la prestancia de las figuras, en la pureza y elegancia de la línea, á donde llegó Luis Borrassá.

El lenguaje de la escultura en piedra de la época de La Mota lo habló también la escultura en metales, la platería catalana, en todos tiempos reputadísima.

Támaro dice que la Custodia de la Catedral de Barcelona se

Digitized by Google

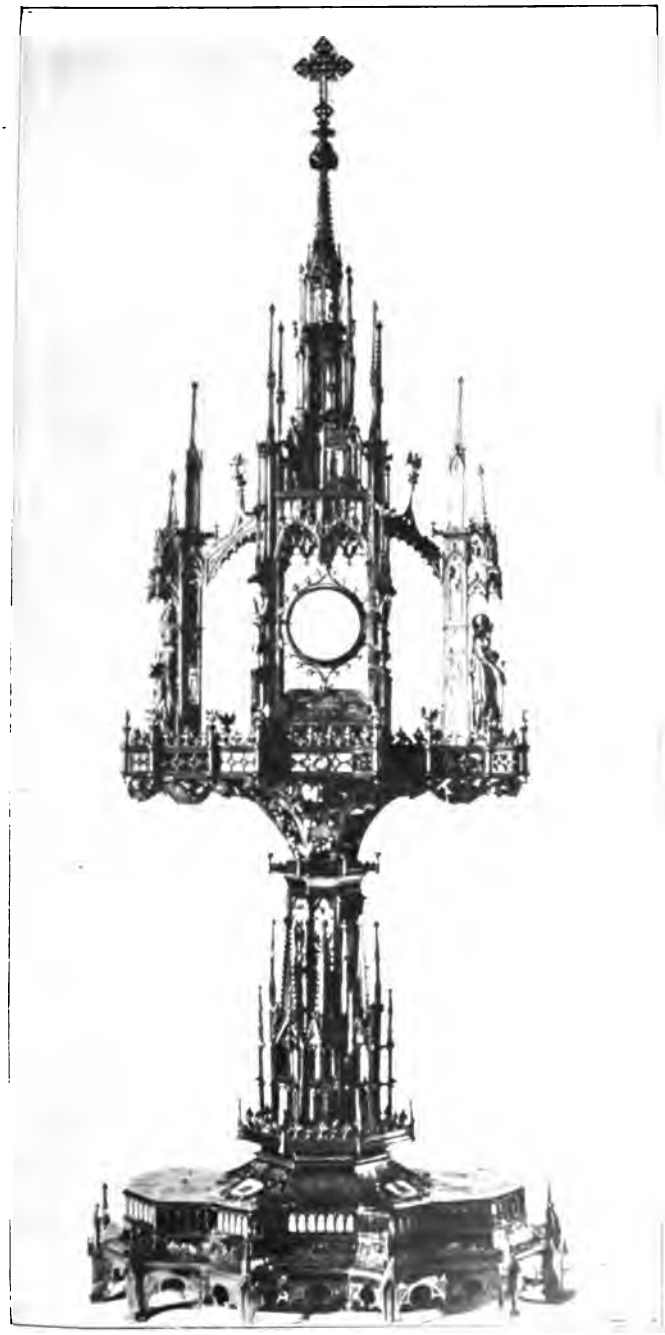


SILLA DEL REY MARTÍN

labró sobre el año 1408. Quien fuera el autor de esa bella obra, no consta. Plateros á quienes poder atribuirla no faltan: precisamente en 1408 el platero Marcos Canyes entregaba á los Concelleres todo el servicio de plata de su capilla, que se le había encargado ó comprado [1]. Otros plateros de estos mismos días que

1) Archivo Municipal de Barcelona. *Clavario,* 1408, fol. 137.

Digitized by Google



CUSTODIA DE LA CATEDRAL DE VICH
Obra de la platería barcelonesa de 1413

Digitized by Google

Digitized by Google

nos ocupan, entre ellos Francisco Vilardell, á quien se encargaron ó compraron las más ricas piezas de la vajilla que la ciudad de Barcelona acostumbraba regalar á los reyes en su primera entrada en la ciudad. Vilardell fué, pues, quien labró las más artísticas piezas regaladas en 1400 á la reina María, esposa de Martín [1]. ¡Cuánto no sería de desear el conocimiento del autor de la magnífica silla de plata que por tradición se llama del rey Martín, sobre la cual se ostenta la Custodia, «precioso monumento, probablemente único en su género, ejecutado en el gusto del siglo XIV con una elegancia y una delicadeza notables!» [2]. La fecha atribuída por Támaro á la labra de la Custodia nos parece deducción de las pesquisas que en 1408 todavía se hicieron para averiguar el paradero de la Custodia robada en 1400 y sus ladrones [3], pero nuevos datos parece que bajan su labra al año 1444. Pero si no puede presentarse tan hermosa obra como un estado de la platería barcelonesa en la época de los primitivos catalanes, otra obra espléndida de fecha indubitada, la Custodia de la Catedral de Vich, «costejada l'any 1413 pel generosíssim canonge sagristà Bernat Despujol, que pot considerar-se com a model lo més perfecte d'orfebreria barcelonina» [4], cumple perfectamente nuestro objeto, ya que en esa Custodia no sólo es de ver el arte del platero; sino el del escultor y el del arquitecto.

Todo lo que constituye el justo renombre de que goza la de la Catedral de Barcelona dentro y fuera de España, admírase en dicha Custodia. Elegantes proporciones, unidas con la sencillez propria de las eternas manifestaciones del verdadero arte, constituyen el conjunto arquitectónico. El cincelador, el repujador, ha labrado las figuras como Oller esculpió las del basamento ó bancal de la Catedral de Vich. No podía ser de otra manera, porque siempre unos mismos cánones han regido la manifestación escultórica, sin distinguir de materias, piedra, metal ó ma-

---

1) Idem idem, *Clavario,* 1400, fol. 194 y siguientes.

2) Davillier: *L'Orfevrerie en Espagne* (París, 1879), pág. 45.

3) Támaro publicó en mi *Revista de Ciencias históricas* (Barcelona, 1880), tomo I, pág. 245, un artículo documentado sobre el robo y dichas pesquisas.

4) Gudiol y Cunill: *Nocions de Arqueologia sagrada catalana* (Vich, 1902), pág. 459.

Digitized by Google

dera, aun cuando siempre el material se ha dejado ver con sus exigencias ó con sus complacencias. El bello detalle de la imagen

DETALLE DE LA CUSTODIA DE LA CATEDRAL DE VICH
Obra de la platería barcelonesa (año 1413)

de San Pablo que ofrecemos permitirá juzgar á los inteligentes de la correcta mano del platero barcelonés, cuyo nombre nos es desconocido. Los detalles arquitectónicos ornamentales que se dejan ver, las pequeñas figuritas de ángeles que adornan la baran-

Digitized by Google

dilla del pináculo, como los que á éste adornan, alados como el *San Rafael* de la Casa Consistorial de Barcelona, constituyen un bello conjunto para delicia de todo amador de las bellas artes.

Que de la misma manera que se labraba la plata y se esculpía la piedra se forjaba el hierro á principios del siglo XV entre nosotros, esto lo dicen los varios hierros conservados en el Cau Ferrat, del tan celebrado pintor y literato D. Santiago Rusiñol. Pudiéramos presentar ejemplares notables, y no lo hacemos por no tener fecha ni procedencia concreta, y nos limitamos á sacar de nuestro Archivo Municipal el dato de haber ofrecido en 1408 al Concejo de Ciento «un fort bell canalobre daurat Bernardo Alemany»,—de quien no hemos de esperar que el Sr. Casellas haga un alemán llamado Bernardo,—que el Concejo aceptó no sin remunerar al artista [1].

Hemos podido hablar de nuestra arquitectura, de nuestra escultura, de nuestra platería á la entrada del siglo XV; y si con lo dicho hemos *a priori* demostrado que también debíamos poseer una pintura, de ésta no podemos hablar desde luego á ciencia cierta, porque no conocemos obras fechadas del período á que nos referimos.

Sabemos quiénes eran los pintores que en 1400 y siguientes pintaron los artesonados de la casa municipal de Barcelona. En esta tarea vemos ocupado á P. Arcayne, que por su nombre suena aragonés; Berenguer Laupart ó Llopart, como hoy decimos, y un nombre ilustre, Jaime Cabrera [2]. Poco podíamos sacar de su trabajo de haberse conservado; pero se dirá: ¿quién pintó la capilla de los Concelleres, aquella capilla de la cual hemos dado á conocer quién la había provisto de su obra de platería? Podemos decir que fué Francisco Janer quien en 1410 se encargó de la obra de carpintería y escultura del retablo de dicha capilla [3]; pero quién pintó ese retablo no consta, y hasta no sabemos si llegó á pintarse, como ya veremos al tratar del retablo que para la misma pintó Dalmau.

---

1) Archivo Municipal de Barcelona: *Llibre de Deliberacions de 1399-1412*, fol. 109 v.

2) Archivo Municipal de Barcelona, *Clavarios de los años 1400 al 1401*, fols. 187, 194. 1401, 137, 178. 200 v., 207, 219 v., etc.

3) Idem idem, *Clavario*, 1410, fol. 136.

Digitized by Google

Hemos dicho que forzaríamos hasta el último extremo nuestra investigación para depurar la acción de toda influencia extranjera directa en nuestras artes plásticas, á fin, siquiera, de conocer los estímulos que tuvo para confesar la estética del cuatrocentismo. ¿Qué mejor dato para dar un puesto á la acción flamenca que el que puso á nuestra disposición el archivero municipal Sr. Damians?

Un asiento del clavario del año 1407 hace constar la entrega de la cantidad votada para «pagar ço que fos necessari per posar e fer metre en les dues finestres qui son baix en la casa on se celebra Concell de XXX prohomens de la casa daquesta ciutat, *dues vadrieres que han fetes portar los Consellers de les partides de Flandes* per embellir la dita casa del Concell de XXX, les quals *vadrierse son figurades les .IIII. virtuts cardinals en formes de persones*[1]. Supuesto el avance del arte flamenco, esas cuatro figuras de *las virtudes cardinales* podían ser indudablemente una revelación de un arte nuevo, de una estética nueva, de no haberse antes introducido por otra parte. Esas vidrieras se han perdido; pero, si no tenemos *las cuatro virtudes cardinales,* tenemos *los cuatro evangelistas.*

Arriba hemos dicho que no podía ser del año 1393, ni del 1396, fechas dadas por los catálogos del Museo de Vich y de la Exposición de Arte antiguo de 1902, el frontal del abad Villalba de San Juan de las Abadesas. La razón es obvia. En el frontal tenemos el escudo del abad, de oro, con una banda horizontal de gules, coronado por las insignias episcopales, y éstas no pudo usarlas Villalba hasta el año 1410. «El papa Benedicto XIII,—dice Parassols,—de quien hay algún indicio que visitó el monasterio en 1409 á su paso para el concilio de Perpiñán, le concedió en 1410 el uso de insignias episcopales; concesión que, depuesto Benedicto como cismático, aprobó el Concilio de Constanza en 1419»[2].

Que el abad Villalba mandara labrar el frontal en cuestión para conmemorar el honor que acababa de alcanzar de abad mitrado

1) Loc. cit., 1.º de octubre de 1407, fol. 164.
2) Parassols y Pi: *San Juan de las Abadesas,* etc. (Vich, 1859), pág. 97.

Digitized by Google

FRONTAL DEL ABAD VILLALBA DE SAN JUAN DE LAS ABADESAS
Museo Episcopal de Vich

Digitized by Google

Digitized by Google

que le autorizaba á poner la mitra como la puso sobre sus armas, parece que no puede ponerse en duda, y, por consiguiente, podriamos señalar el año 1411 como el probable para el frontal de

San Mateo del frontal de San Juan de las Abadesas
Museo Episcopal de Vich

Villalba; pero Parassols y Pi dijo, en la página siguiente de la que acabamos de copiar, que, vuelto el abad á su monasterio después de la proclamación de Fernando I como sucesor del rey Martín, fallecido en mayo de 1410, es decir, de regreso después de 1413,

Digitized by Google

pues Parassols y Pi señala el fin de las turbulencias por el levantamiento del Conde de Urgell contra la sentencia del Parlamento de Caspe en dicho año, «mandó fabricar á sus expensas el claustro nuevo, que es el en que hoy existe el palacio abacial, donde se ven doquiera las armas de su familia», «y adornó la iglesia, *regalando varios ornamentos, de los que hoy se conservan un frontal* (pali) y dos capas de color carmín con varias figuras muy ricamente bordadas»; de modo que si no se labró el frontal en 1410, pudo labrarse en 1414. ¿Quiénes lo labraron? No consta. ¿Fueron aquellos brabanzones traídos por Juan I y que quedaron establecidos en Cataluña, como indudablemente quedó Copi, de quien sabemos que trabajaba con Antonio Caranyena para los Concelleres y su nueva casa en septiembre de 1409?[1] Para el año 1427 conocemos otros bordadores brabanzones, Lorenzo Erbol y Juan Till[2]; de modo que no parece poder dudarse de que era el bordado brabanzón el que estaba de moda en Barcelona.

Si no tuviéramos por brabanzón el frontal del abad Villalba, de buena gana haríamos honor del mismo al que hemos de reputar cabeza de la gran familia de bordadores catalanes, de los Sadorní, que no sólo llenan el siglo XV, sino que desbordan en el XVI, pues conocemos un Miguel Sadorní, bordador, oriundo de Montblanch[3]; pero por lo dicho no podemos: el corte de las figuras, el plegado de sus vestidos, la extraordinaria finura del trabajo sin mezcla de pintura, el rizado de las barbas, el modo de tratarse las carnes, todo nos parece indicar una mano extranjera. ¿Extranjera? Si fuera de Copi, establecido ya entre nosotros desde 1390, ¿podría reputarse extranjero el frontal, de ser una de sus obras? Demos que no; pero lo que por fuerza tendremos que dar por extranjero, conocida que nos sea la escuela catalana de pintura, es su estilo. Y, por ser extranjero y ser nuestro país tan poco amigo de novedades, es por lo que no trasciende el estilo del palio á la escuela, aun cuando saquen provecho de

1) Archivo Municipal de Barcelona, *Clavario*, 1408 y 1409, fol. 154.

2) Archivo de Protocolos de Barcelona: *Manual del notario Pedro Devesa*, escritura de 18 de junio de 1427.

3) Idem ídem: *Manual n.° 3, de Tomás Bellmunt*, escritura de 2 de noviembre de 1403. — *Manual de Bernardo Pi*, escritura de 4 de marzo de 1430, &.

Digitized by Google

sus tendencias novísimas los pintores del cuatrocientos catalán.

A demostrar lo que acabamos de afirmar obedecen la reproducción en tamaño suficiente para poder juzgar, de los evangelistas *San Mateo* y *San Marcos*, los otros dos, *San Juan* y *San Lucas*, pueden verse en lámina adjunta. Estudíese y compárese el plegado de las cuatro figuras dichas con el estatuario, y la revelación de su extranjerismo será completa. La profusión de pliegues, tan gustada por los flamencos, la tenemos aquí. Nosotros no gustamos de ella sino en puras obras de imitación flamenca. Los que quieran llevar más adelante este estudio, comparen los evangelistas del frontal de Villalba con los del gran tapiz del *Apocalipsis* de Angers, que pertenecen á la época de la hija de Juan I y Violante y notarán tales reminiscencias de estilo que no podrán dudar del arte extranjero que notamos en el frontal del abad Villalba.

San Marcos
del frontal de San Juan de las Abadesas
Museo Episcopal de Vich

Viendo como de la construcción de la casa municipal de Barcelona hubieran podido salir como de una escuela de arte nuestros primeros Cuatrocentistas de haberse desplegado en su

Digitized by Google

construcción y decoración la esplendidez y lujo característico de las casas municipales de Flandes, es de doler que la pobreza natural de Cataluña en los siglos medievales, tan cruelmente arrojada á nuestro rostro por el Dante, quizás no sin razón, fuera la causa de que no pudiera expansionarse en Barcelona el espíritu artístico catalán. Aun de conservarse las tres estatuas que se labraron para decorar la puerta del Salón de Ciento y se han perdido, tal vez machacadas al construirse su elegante portada plateresca actual, obra del siglo XVI; de conservarse siquiera esas tres estatuas, ya que de la Diputación sólo tenemos el *relieve del San Jorge* de su portada gótica, podríamos decir si Oller, como los Johans, salieron de la escuela escultórica barcelonesa. Yo creo en esa escuela, que hubo de crear forzosamente la construcción de la Catedral de Barcelona y de las casas de la Diputación y Consistorial de nuestra ciudad, pues no puedo creer que ni Vallfogona, ni Vich, ni Tarragona, pudieran tener talleres donde se forman maestros tales como Oller y Pere Johan. En esta convicción nos confirma el que la pintura del cuatrocientos será barcelonesa cualesquiera que sea la procedencia de los maestros que la integran, comenzando por el primero. Los mismos maestros que con sus obras de gran mérito ilustran las ciudades episcopales, indudablemente bajo la protección, por lo menos indirecta, de sus prelados, no pueden considerarse como formados en esos centros artísticos secundarios. A éstos fueron con su educación artística formada; y si en ellos algunos nos han dejado su más bella obra, como Oller y Carbonell en Vich, también Sluter y Broedelman dejaron sus mejores obras, con haberse formado el primero en Holanda y el segundo en Flandes, en la capital de Borgoña. No queremos con esto decir que deba llamarse nuestra escuela artística del cuatrocientos escuela barcelonesa, no: bajo todos conceptos es más conveniente llamarle escuela catalana, no fuera sino para que el mundo que conoce á Cataluña por sus grandes hechos políticos, militares y comerciales, la conozca bajo su aspecto artístico. Hemos, pues, querido solamente indicar á Barcelona como centro de la cultura artística profesional.

Digitized by Google

CAPÍTULO IV

DE LA PINTURA CATALANA

HABIÉNDOSE felizmente conservado un número bastante de obras del cuatrocentismo catalán, no es de extrañar que la crítica artística haya ensayado más de una vez una explicación de nuestra escuela.

Hemos ya hablado del meritísimo trabajo de Carderera, y hemos indicado como era hombre para sacar adelante el trabajo en que nos hemos empeñado; y, aun cuando las circunstancias nos obligan á concretarnos á la pintura catalana, ahora es de ver por qué razones no llevó adelante Carderera una obra que hubiera hecho innecesaria la presente.

«Nuestro deseo—dijo al escribir su *Discurso*—es llevar una piedra, aunque pequeña, al edificio que está por construir en la historia de la pintura en Aragón.» «Todavía es más arduo en cierto modo, por no decir temerario, el empeño en que nos ponemos, á fin de mover á emprenderlo á personas más competentes, de bosquejar la historia de la pintura en lo que se llamó Corona de Aragón; materia, por cierto, bien curiosa y digna de ocupar la pluma de un talento superior. Porque, si aun la historia del arte en las Castillas y Andalucías, con haber tenido algunos escritores recomendables, queda oscura en muchos períodos, la de Aragón y Cataluña se resiente de esto con grande exceso, por la falta casi absoluta de escritores de arte propios y extraños, y, por consiguiente, de noticias, salvo algunas muy escasas y las breves

Digitized by Google

apuntaciones que se leen en el tratado de economía política del *Señor Asso.* Nunca podrá ponderarse bastante el torpe general descuido de nuestros padres en registrar nombres y noticias sobre objetos que han cautivado vivamente la atención y las miradas de todos, y con especialidad las de los fieles devotos; de aquí el profundo olvido en que han quedado muchísimos autores de obras insignes...» «¿Cómo, pues, emprender la historia, aunque incierta, de la pintura en Aragón? ¿Cómo extendernos á la de las provincias de esta antigua Corona?... Con tales elementos fuera grande osadía el emprender este trabajo, que sería no menos curioso que interesante.

»Ardua empresa es el comparar y estimar debidamente el caudal de lo que cada provincia aglomeró por sí de producciones homogéneas, para poder formar lo que denomina *Escuela Aragonesa* el benemérito D. Juan Agustín Ceán Bermúdez. Sabido es lo que significa la palabra *escuela,* y hasta qué punto la diversidad de épocas, ideas y transformaciones sociales, así como las influencias extrañas, rompen el hielo de las tradiciones y preceptos artísticos para poder calificar en general, y con propiedad, de *Escuela Aragonesa* á todas las obras de los catalanes, aragoneses y valencianos.

»Ni aun en aquellos tiempos en que parecía que la pintura en España llegó á su apogeo, encontramos muchos puntos de contacto entre las producciones de estos artistas, á pesar de la homogeneidad de origen, es decir, *el de los italianos que los amaestraron...*» «Sabido es cuánto influyen el genio, carácter y clima en el gusto y estilo de las artes de imitación, y pocos ignoran la diferencia de carácter y clima en el gusto y estilo de las artes que existe entre los catalanes y aragoneses con el de los valencianos. Parécenos que no fué en el territorio aragonés ni en el catalán donde la pintura, cuando pudo llamarse arte, tuvo más pronto y general desarrollo...» «En la tierra feliz que baña el Turia y en las amenas playas de aquella región fructificó la pintura, anticipándose á otras provincias con asombrosa fecundidad...»[1]

---

1) Obra citada, 1 á 5.

Digitized by Google

Carderera, pues, es para nosotros de toda evidencia, vió la escuela aragonesa particular y general, pero no la historió por no encontrar el dato hecho y por la preocupación reinante de que el arte pictórico había florecido en Aragón, en Valencia, antes que en Cataluña ó en el Aragón histórico.

Un día conoceremos la historia de los Cuatrocentistas valencianos. Lo que probará mi libro es que no les debemos nada los catalanes. Si una y otra escuela se desarrollaron independientemente y paralelamente, ó si convergieron ó no, esto se verá cuando tengamos de los pintores valencianos el conocimiento que hemos alcanzado de los catalanes. ¡Ojalá este libro motive otro valenciano y otro aragonés dedicado á los mismos fines!

Carderera, pues, dejó de escribir la historia de la pintura aragonesa, porque, creyéndola condicionada por la valenciana, se dijo que era de esperar que fuera conocida la historia de esa escuela madre en la Corona de Aragón, y es á ésta, para nuestro objeto, fatal preocupación, á lo que debemos que el hombre que había juntado las bellas tablas aragonesas que hoy admiramos en el Museo de Huesca muriera sin dejar dicho de ellas lo que hubiera podido decir con toda su autoridad.

Una eminencia europea se ha ocupado en segundo lugar de nuestra pintura en el siglo XV: D. Carlos Justi dedicó un artículo lleno de doctrina en la *Zeitschrift für bildende Kunst* [1] al cuadro de Luis Dalmau, y á propósito del mismo dijo: «Todo el que haya examinado y comparado los retablos reunidos en la Catedral, habrá advertido que no es empresa fácil formarse idea clara de la pintura catalana en aquel siglo. Cada uno de ellos parece representar su escuela propia y distinta. En la poderosa ciudad comercial se han dado cita artistas de diversas ciudades, próximas y lejanas; de varios es casi imposible ni aun el conjeturar la procedencia. Sin embargo, después de haberse orientado un poco en la capital y en su provincia, se forma un núcleo de obras semejantes que presenta á nuestros ojos *los caracteres típicos de la escue-*

1) Publicado en el tomo XXX y reproducido y traducido por D. Francisco Suárez Bravo en un opúsculo titulado Carlos Justi: *Estudios sobre el Renacimiento en España* (Barcelona, 1892), págs. 110 á 112.

Digitized by Google

la local». «Lo que se ve desde el siglo XIV á mediados del XV corresponde al estilo gótico del tiempo, á la escuela primitiva de Colonia y á la de Siena. Aquí aparecen obras con marcado sello francés *(no escasean los nombres franceses)*; por ejemplo, el bello *retablo de San Bartolomé* y *Santa Isabel* (?), en el Claustro. Otros propenden más al arte toscano, como el retablo de San Cucufate del Vallés y el de la Catedral de Manresa.» «Los cuadros presentados en la segunda mitad del siglo XV y entrado ya el siguiente, todos muestran una mezcla del gusto antiguo y del nuevo. El dorado, tan del gusto de los ricos catalanes, se conserva, y aun se cubre el fondo con relieves de oro, *pero en lo demás se ve ya lo influencia del estilo flamenco.*» «La personalidad dominante de este estilo debe buscarse quizá en el autor del *retablo de San Antonio Abad* (ahora en los Escolapios); su mano y su escuela se echan de ver en los retablos de dos gremios, antes en San Agustín y en Santa María del Pino, en el altar de Santa Agueda del Museo Arqueológico, en San Vicente de Sarriá, en San Martín de Provensals(?), en el altar de la iglesia de San Esteban de Granollers, y en el de *San Cosme* y *San Damián* en Tarrasa.»

Diremos, respecto de *los caracteres típicos de la escuela local*, que D. Carlos Justi confiesa por su evidencia, que también el Sr. Casellas reconoce y confiesa, el fondo típico de nuestros pintores, lo cual vale tanto como confesar una escuela catalana de pintura; y como es innegable lo ya mentado por Carderera de que se distinguen entre sí los cuadros aragoneses, catalanes y valencianos, podemos decir, y lo decimos sin temor á levantar protesta alguna, que se reconocen en nuestro solar histórico nacional tres escuelas de pintura: la aragonesa, la catalana y la valenciana, las cuales reunidas formen tal vez esa escuela nacional aragonesa de la cual fué el primero en hablar Ceán Bermúdez.

Cuáles son esos caracteres típicos de la escuela catalana según el Sr. Justi, vamos á decirlo copiándole: «Actitudes naturales, entonación clara, asunto vivo y fácilmente comprensible, movimientos exagerados en situaciones violentas, dulce placidez en los tranquilos, ropajes flotantes, leves, flexibles, y á menudo tal encanto, tal suavidad en los semblantes de la Virgen y de los santos, que traen á la memoria los nombres de los artistas más

Digitized by Google

alabados de la época. Y, con esto, amor á la riqueza y al fausto en los fondos de oro, en los adornos dorados de los edificios, ropas y objetos»[1].

Esto para los cuadros de la primera mitad del siglo XV, pues para los de la segunda mitad son sus caracteres típicos «una mezcla del gusto antiguo y del nuevo. El dorado, tan del gusto de los ricos catalanes, se conserva y aun se cubre el fondo con relieves de oro; *pero en los demás se ve ya la influencia del estilo flamenco.* Colores más jugosos, modelado más firme, con sombras más profundas, mayor variedad en las cabezas, caracterizadas á menudo con grande exactitud, cierto envaramiento proveniente de la mayor fidelidad al modelo, un aire sencillo, familiar, aun en la Virgen. Aquí ha habido un pacto, un compromiso semejante al que observamos en la escuela de Colonia en la segunda mitad del siglo»[2].

Todo lo que vió el Sr. Justi como típico de la escuela catalana, ¿no resultaría ser también típico de otras escuelas? Si exceptuamos de los fondos de oro los estofados de nuestras tablas, creo que todo lo demás podría servir para Italia y Flandes, pues aun la entonación clara de muchos de los cuadros de la primera mitad del siglo XV no era desconocida en las escuelas italianas. Pero, dejando esto á un lado, prescindiendo de si lo típico catalán es exclusivo ó no, hay que reconocer que vió bien el Sr. Justi, como era razón que así fuera, dada su competencia.

Pero si lo que ve en la pintura catalana de «desde el siglo XIV á mediados del XV, corresponde al estilo gótico del tiempo», ¿por qué no dijo cuáles eran esas tablas *góticas* que llegaban hasta mediados del XV? ¿Por qué luego no cita qué es lo que debemos á la escuela primitiva de Colonia, qué á la sienesa, qué a la francesa, y, si *no escasean los nombres franceses,* por qué no los cita?

Cuando, pues, no aparecen esos nombres franceses por ninguna parte; cuando no se dice cuáles de nuestras tablas «corresponden á la escuela primitiva de Colonia» para poder apreciar la exactitud de la filiación tratándose de una escuela de

1) *Loc. cit.*
2) *Loc. cit.*

Digitized by Google

maestros anónimos y de tablas anónimas, pues sólo hipotéticamente se señalan las que pudo pintar en el último tercio del siglo XIV su desconocido gran maestro Wilhelm, declarado el mayor pintor de la cristiandad por una crónica de campanario, ó sea la de Limburg [1], y cuando la crítica moderna no puede resolverse sobre si se trata de un amanecer ó de una puesta [2], porque la escuela de Colonia no existe hasta cincuenta años más tarde con Lochner, el suabio, y cuando todos los místicos parecen salir de una misma escuela (compárese, si no, la propia *Virgen con el niño Jesús,* atribuída al dicho maestro Guillermo, con la regalada por el rey Martín á la Catedral de Barcelona en 1403); cuando no se cita tal tabla como sienesa, para saber de qué escuela sienesa se nos habla, si de la que principia con el siglo de los Cuatrocentistas ó de la que llega con el siglo á su florecimiento en el último tercio de dicho siglo XIV, ni cuando es posible citar maestro de Siena alguno entre nosotros, bien que como sienés, pero nada menos que para 1476, se cita uno, cuando, de serlo, y tratándose de un mozo de 24 años, nada había de enseñarnos para formar escuela; y cuando del tal sienés, repetimos, caso que lo fuera, el Sr. Justi no vió obra alguna, pues si alguna se salvó del incendio del convento de Santa Catalina de Barcelona es hoy desconocida; es hacer un alarde de autoridad que no debe permitirse nunca un hombre de la que tiene el Sr. Justi, porque sus equivocados juicios toman estado y, por consiguiente, son fuente de errores trascendentales, porque desvían las corrientes del estudio razonado. Que el Sr. Justi, de consagrarse al estudio de nuestra pintura, hubiera llegado á nuestra conclusión, es para nosotros evidentísimo; pues, dejando á un lado el punto de partida que fija para nuestra escuela la segunda mitad del siglo XV, es claro que á medida que el siglo avanzaba, á medida que los modelos creados por nuestros grandes maestros iban haciendo escuela, y los perfeccionamientos técnicos se generalizaban; que los colores,

---

1) *Wissenschaftlich ist es daher nicht gerechtfertig, von Tafelbildern des Meisters Wilhelm zu reden.*—WOLTMANN: *Geschichte der Malerei* (Leipzig, 1879), tomo I, pág. 400.

2) *¿Ist das schon Frueblicht oder nur ein besonders schoenes Abendrot.*— PHILIPPI: *Die Kunst des 15 und 16 Jahrunderts in Deuttschland und den Niederlanden* (Leipzig, 1898), pág. 81.

Digitized by Google

como él dice, se iban haciendo más jugosos, y lo fueron cada año más, como de cada año era mayor el estudio de la perspectiva aérea, aun cuando hasta el final contenida por el espíritu tradicional, pero el cual se conocía «en el modelado más firme, con sombras más profundas», pero sin llegar á pintar las sombras, hubiera debido añadir el Sr. Justi, hasta que vino á hacerlo la escuela que no sabemos si llamar expresiva, ascética ó cordobesa. «Aquí ha habido un pacto, — dice el Sr. Justi, — un compromiso semejante al que observamos en la escuela de Colonia en la segunda mitad del siglo.» Cuando esto escribió el Sr. Justi, tal vez en Alemania no se había aún afirmado la convicción de que la escuela de Colonia de la segunda mitad del 1400 pertenece á la influencia del flamenquismo, influencia que aquí no se hace visible en tiempo alguno, por resultar un caso, el caso de Dalmau.

«La personalidad dominante de este estilo», del que resulta del pacto de lo antiguo con lo moderno, «debe buscarse quizás en el autor del retablo de San Antonio Abad (ahora en los Escolapios). Su mano y su escuela se echan de ver en los retablos de dos gremios, antes en San Agustín y en Santa María del Pino, en el altar de Santa Agueda del Museo Arqueológico, en San Vicente de Sarriá, en San Martín de Provensals, en el altar de San Esteban de la iglesia de Granollers, y en el de San Cosme y San Damián de Tarrasa»[1]. Si el Sr. Justi hubiera conocido, al escribir lo que acabamos de copiar, no más que la fecha de algunos de los cuadros que cita, hubiera dicho que esa personalidad es la de la escuela catalana y la de una familia que llena el entero siglo XV, la gran familia de los Vergós. Medio siglo media desde las tablas de Tarrasa á las de Granollers, y, aunque no todo es de una mano, creemos que, en efecto, todo es de una escuela. Esto no lo supo el Sr. Justi, esto no pudo decírselo su mentor Pablo Milá; pero éste y él veían clara una escuela catalana, llegada á la perfección dentro del sentido artístico aquí reinante, y á nosotros nos interesaba ponerlo de relieve, ya que la filiación de dichos cuadros á la personalidad de los Huguet y Vergós nos ha dado

1) Obra citada, págs. 112 y 113.

Digitized by Google

mucho que estudiar, mucho que reflexionar, faltos de documentos para su evidencia. De todos modos, sería un grande honor para el Sr. Justi, un gran mérito y una gran prueba de su capacidad crítica, el haber agrupado una serie de obras como producto de una sola personalidad, que es de admitir como la de una dinastía de artistas, si esta agrupación no la hubieran hecho ya, no Pablo Milá, sino cuantos venían ocupándose del estudio de nuestro arte medieval, Puiggarí, por ejemplo; pero siempre resulta que Justi confirmó lo que Milá y Puiggarí habían visto claro.

Si en Alemania no hubieran persistido como en Cataluña, á pesar de los adelantos de Italia y Flandes, los antiguos métodos medievales, tal vez el Sr. Justi no nos hubiera visto tan colonianos, y no fuera para nosotros el responsable del teutonismo del Sr. Casellas, quien indudablemente se ha de sentir bien en la compañía del Sr. Justi; pero como quiera que el Sr. Casellas nos dirá lo que de germánico hay en las tablas catalanas, será al hablar de ellas cuando veamos si está en lo cierto: así, en el ínterin, nos haremos sólo cargo del por qué germanizamos, según dicho señor.

«Que nostra pintura, — dice, — com tantes altres arts d'aquells sigles, havia d'informar-se en el sentit fondament humà y naturalista de la gent del Nord, me sembla cosa fòra de dubte: tal era la direcció que'ns senyalava, per una banda, nostra posició occidental, junt ab llaços y records històrics com nostre ingrés en el principat franc y nostra emancipació carlovingia. Tal era la direcció que'ns senyalaven, per altra part, nostres escasses propensions a refinaments classics, lo ferreny de nostre temperament, l'aspror del nostre caràcter. Y com siga que les manifestacions de la pintura històrica de Catalunya porten, a travers de les centuries, impresos prous senyals d'iniciació germànica, he cregut, desde fa dèu anys, en la conveniencia d'anar-los fixant, cada cop que se m'han ofert ocasió d'estudiar nous exemplars» [1].

Es decir, ¿somos germánicos porque formamos parte del imperio carlovingio, y por que la aspereza de nuestro carácter nos aleja de todo idealismo?

---

1) *La Veu de Catalunya*, III.

Digitized by Google

Sí: formó parte del imperio carlovingio aquella Cataluña que tenía por frontera meridional el Llobregat y el Montsech durante setenta y cinco años del siglo IX. Pero no fueron los carlovingios, es decir, los francos, los franceses, los que redimieron esa parte de España que luego se llamó Cataluña, esto es, la situada entre el mar y el valle del Llobregat incluso, porque el resto se mantuvo independiente; porque quienes rescataron á Gerona, Vich y Barcelona fueron los aquitanos, nuestros hermanos de raza, los góticos de *la provincia,* nuestros hermanos de raza, aumentados con los góticos hispánicos en la Gotolania refugiados; fué el ejército mandado por Guillermo, duque de Aquitania, quien recobró á Barcelona, por más que á su frente marchara el hijo de Carlomagno como rey de Aquitania, que también un sobrino de Napoleón I mandó ejércitos franceses, sin que nada se le pueda atribuir ni en sus éxitos ni en sus desgracias.

Unido á Tolosa, es decir, á la Aquitania, marchó el Pallars y el Urgell, hasta que el urgellitano Wifredo emancipó en el último tercio del siglo IX á los condados de Barcelona, Ausona y Gerona de todo señorío político carlovingio; y, aun así y todo, aun con habernos redimido los aquitanos, los hombres de Gerona y de Barcelona no se sometieron á ellos sin pactar la conservación de sus leyes y costumbres españolas, ó, si se quiere, visigóticas. ¿Y es de esta acción á distancia en el siglo IX, y cuando el germanismo no aparece en la Edad Media, sino al crearlo Carlomagno, y cuando del francés nos separa toda nuestra sangrienta historia medieval, los campos de Muret, las Vísperas Sicilianas y Panissars, por lo que hemos de sentirnos hombres del Norte, de Colonia, germanos? *Anem!*

Que somos duros y ásperos, lo que no es de confundir con los que de los nuestros son groseros y mal educados, porque ¡hay que distinguir!, sea en buena hora; pero nuestra dureza y aspereza no es beociana, y menos que nunca lo era en los días precursores del cuatrocentismo, porque nuestro arte nuevo, el arte del Renacimiento, que es en todas partes el del cuatrocentismo, se fecunda en tiempo de Juan I *el Amador de la Gentileza;* y si somos incapaces de lo ideal, ¿por qué somos, como Tolosa, nuestra hermana de Francia, la tierra de los Juegos Florales? Y

Digitized by Google

si es en los días precursores cuando Juan I y Martín establecen en Barcelona la fiesta de la poesía, ¿cómo negar á nuestros burgueses lo que á los burgueses de Colonia se concede? Luis Borrassá pudo asistir ya, ciudadano de Barcelona, á las primeras fiestas de la *Gaya Ciencia;* y, en fin, ¡el siglo de los Cuatrocentistas no es el siglo de Auzias March y del gran Mecenas de las letras del Renacimiento italiano, de Alfonso V de Aragón!

La humanización del arte pictórico es el resultado de una antinomia, de dos corrientes opuestas: del misticismo, que quiere expresar cada vez más en las imágenes pictóricas que crea los sentimientos sensibles y ultrasensibles, las visiones celestes, y del laicismo, que arranca de las iglesias la pintura para llevarla á todas partes, al castillo feudal, al palacio, á la casa del burgués, y que, como el misticismo, busca también la representación de lo sensible, de lo individual, y crea el retrato. Juan I mandará á buscar un retratista, no á Colonia, no á Germania, sino en la que se ha llamado Flandes francesa ó de lengua francesa, esa región que el Sr. Bouchot reclama para Francia y para la escuela francesa.

Pero el Sr. Casellas conoce y define las cualidades integrantes, características, de la escuela catalana de pintura del siglo XV, y hemos de ver si en este particular estamos de acuerdo.

Es á propósito de una tabla de un retablo de Verdú que hay en el Museo Episcopal de Vich, y que en la Exposición de 1902 estaba catalogada con el número 19, cuando escribió el Sr. Casellas:

La Anunciación, asunto del cuadro, «con sus esbeltas figuras de vientres convexos, frentes curvadas y cuellos mimosamente ladeados, actitudes y formas que tanto concuerdan con el gusto de las antiguas escuelas alemanas, impregnadas, no obstante su espíritu cristiano, de alguna gracia mundana y de cierta intención sexual...»

Diremos á esto, con Viollet-le-Duc, que de 1400 á 1415 *«était de mode, chez les dames élégantes, de* SE FAIRE UN VENTRE *saillant et de porter autour des hanches des ceintures-écharpes volumineuses. Cette mode étrange est deja critiquée par Eustache Deschamps»* [1]. Cuando

1) VIOLLET-LE-DUC: *Dictionnaire raisonné du mobilier français* (Paris, 1874), tomo IV, pág. 74.

Digitized by Google

Viollet-le-Duc nos recuerda que ya Deschamps criticó tan estrafalaria moda, lo que hace es decirnos que fué lo dicho moda en el siglo XIV, pues su vida transcurrió entre 1340 y 1410. En la Exposición teníamos más de una estatua, más de una imagen de la Virgen ventruda, la expuesta por el Seminario Conciliar de Lérida, n.° 211 del *Catálogo,* y la estatuaria toda del siglo XIV sigue la moda, como no la creara el querer dar movimiento y donaire á la figura. ¿Cómo, pues, pasar por una característica de la pintura catalana, y un ejemplo típico de su germanización, lo que era una moda general, un capricho del vestir femenino, que no se para en barras muchas veces? Pues si el *hacerse un vientre* era de moda, también lo era el *hacerse una frente,* esta otra característica de la pintura catalana á la alemana, según el Sr. Casellas.

«*A dater de la fin du XIVe siècle jusqu'à la fin du XVe* AVOIR LE FRONT HAUT ET BOMBÉ *était, chez les femmes, une marque de beauté; et en examinant les statues de ces temps, les portraits qui ont d'ailleurs un caractère d'individualité bien tranché, on se demande comment tant de personnes pouvaient posseder ce caractère particulier qui pour nous aujourd'hui est une exception.*» «*Il est clair qu'une race ne se modifie pas aussi au gré des désirs de la mode, mais que, pour plaire, les artistes inclinent, dans leurs reproductions, vers un type admis comme excellent*»[1]. Lo que equivale á decir que los pintores de los siglos XIV y XV no eran menos galantes que los del siglo XVIII.

Dicho se está que el Sr. Casellas no podía olvidar, tratando de afiliar nuestra pintura á la alemana, el color bermejo del pelo, y así dice: «Ved nuestras Vírgenes y Santas», «mireu-les-hi, en la majoria dels casos, el *cap rodó,* tant característic de l'escola de Colonia; fixeu-vos en lo bombat, *en lo convexe dels fronts,* generalment amples, espayosos, molts cops tot nets de cabell fins dalt del crani; contempleu-los-hi 'ls ulls puríssims de blau de cel; contempleu-los-hi *la cabellera, rossa com or,* y en treureu la gran semblança, els grans aires de familia ab el tipo femení que les velles escoles del Nord varen llegar-nos»[2]. ¿Quién no recordará

1) Idem idem, t. III, pág. 244.
2) *La Veu de Catalunya,* III.

Digitized by Google

aquí que de todos tiempos, en los países de tez morena, ojos y cabellos negros, las elegantes se han muerto por el pelo rubio ó bermejo, y que aun hoy día hace estragos esa moda, con gran contento de los inventores de tinturas rubias para teñir el pelo? Pues la moda de hoy era también la de la Edad Media.

«*Pendant tout le cours du moyen âge on n'admet, comme marque de la beauté physique, que les cheveux blonds. En cela, on était d'acord avec l'antiquité grecque. Appollon était blond; Vénus, Junon, Minerve, sont représentées par Homère comme ayant des cheveux blonds*» [1].

Finalmente, D. Raimundo Casellas dice: «*Nuestros artistas fueron teutones,* no sólo por la forma ruda y pesada, el desarreglo ó la simetría de la exposición y la estabilidad monótona de los temas, sino por la afición á las groserías de aquel metal que, si siempre reemplazaba la transparencia de los cielos, sustituían las más de las veces los esplendores del paisaje» [2]. ¿Es decir que somos teutones porque doramos los fondos de los cuadros? Pero lo que ignora precisamente el Sr. Casellas es que en todo caso esa característica del fondo dorado no lo era precisamente de esa escuela de Colonia que tanto retrae. Característico de esta escuela es precisamente el fondo rojo, y por ser característico se mantiene desde sus orígenes hasta desaparecer el arte tradicional del bajo Rhin con los últimos fulgores de la escuela de Suabia, que trajo los fondos de oro, es decir, con los últimos rastros de la escuela de Lochner, el conterráneo de Witz.

Véase lo que el último historiador de la escuela de Colonia, el que más ha hecho para conocerla y fundarla documentándola, el Sr. Aldenhoven, ha dicho de esa escuela primitiva, tan sin fundamento traída por el Sr. Justi á propósito de nuestros primitivos.

Esa escuela antigua de Colonia, en sus orígenes y desarrollo, la ve, como Schaasse y Woltmann, el Sr. Aldenhoven, en aquel grande altar del convento de Santa Clara, en el cual cree conocer cinco manos diferentes. Pues bien: esas obras, si no de mano

---

1) Idem idem, pág. 446.

2) CASELLAS: *La pintura gótico-catalana en el siglo XV.* — En las conferencias leídas en el Ateneo Barcelonés sobre el *Estado de la cultura española, y particularmente catalana, en el siglo XV* (Barcelona, 1893), pág. 194.

Digitized by Google

del casi legendario maestro Guillermo, de las de su escuela, nos presentan esos fondos rojos con estrellas de oro que hemos dicho [1]. Las últimas huellas de esta escuela las descubre dicho señor en un tríptico del Museo de Colonia que conserva todavía algo del estilo de Lochner, que florece en tiempos de Dalmau. Pues bien: en ese tríptico también las alas del mismo tienen el fondo rojo [2]. Por lo demás, si dorados eran los fondos de las escuelas alemanas del Alto Rhin, dorados fueron en Flandes y en Italia durante todo el siglo XIV, manteniéndose en las escuelas del siglo XV hasta entrado éste. ¿Y por haber permanecido alemanes y catalanes fieles á la tradición, por más ó menos tiempo los primeros, siempre nosotros, se ha de concluir en favor de una subordinación de la escuela catalana á la alemana?

Acabamos de ver que no tiene consistencia alguna nada de lo que ha escrito durante diez años y más el Sr. Casellas sobre los caracteres de la pintura catalana, porque todo cuanto ha dicho de nuestra pintura en particular es lo característico de la pintura de todos los países, así latinos como flamencos ó alemanes.

Pero el Sr. Casellas justificábase y se imponía cuando con la mayor temeridad del mundo añadía: «*De pintors alemanys també n'hi va haver, y ab abundor,* però cap d'ells han deixat el nom unit al record d'alguna obra d'importancia. *A meitat del sigle XIV* ja's tenia noticia d'un *Francesch Mulner,* pintor residint a Barcelona, y a fi de la propria centuria sona 'l nom d'un artista del mateix ram, anomenat *Nicholau de Bruxelles, originari de Flandes* y vehí de nostra ciutat. En el sigle següent, *ademés d'en Bernat Gaffer,* també pintor, se cita, en multitut de documents de tota mena, a *la nombrosa familia dels Alemanys o d'Alemania,* veritable dinastia d'artistes, pintors o esculptors, procedent d'aquell país» «y vehina de Barcelona» [3].

Como acabamos de ver, aquella *abundancia de pintores alemanes* conocida del Sr. Casellas ha quedado reducida á *un* pintor

1) ALDENHOVEN: *Geschichte der Koelner Malerschule* (Lubeck, 1902) *ist der Grund roth mit goldenen Sternen,* pág. 61.

2) *Die letzten Spuren der Lochnerschen Art sieht man auf den Fluegeln eines Triptychons in Koelner Museum. Auf rothem Grunde...*—Obra citada, pág. 192.

3) *La Veu de Catalunya,* III.

Digitized by Google

alemán, Mulner, para el siglo XIV, y á *otro* pintor alemán, Gaffer, para el XV, *uno y otro alemanes* por razón de su nombre. Si hay más pintores alemanes, éstos no los conozco, y de ello da fe mi lista; y, si sólo son conocidos del Sr. Casellas, medios tiene para darlos á conocer, y mientras no lo haga no creeré en su existencia. Pero ¿y *la numerosa familia, la dinastía de los alemanes ó de Alemania, procedentes de este país?* En efecto, esa dinastía existe, y procede indudablemente de unos alemanes venidos de Alemania, sólo que se debe tratar de aquellos alemanes que entraron en Cataluña con

Ataulfo el valiente,
en cuya heroica frente
de los godos desciende la corona;

el que ocupó Narbona y Barcelona... como se enseñaba en las escuelas primarias de mi tiempo; porque hacer á los *Alemanys* pintores gente acabada de llegar de Alemania en el siglo XV, esto no lo probará el Sr. Casellas más que para un escultor de fines de siglo llamado en los documentos Juan de Alemania. Los demás no son alemanes, sino *ex ovo,* y, si tan delgado hila el Sr. Casellas, tendrá que reconocer que los innumerables *Alemanys* que hoy viven en Cataluña son tan alemanes como los *Alemanys* pintores del siglo XV.

¿Qué es, pues, de la pintura catalana de la escuela pictórica del cuatrocientos catalán?

Queda ya dicho, y bien dicho, por los Sres. Justi y Casellas, sólo que el primero la limita, fijándole por término inferior el mediados del siglo XV, y el segundo no la ve con caracteres propios, sino adquiridos por la influencia alemana. La escuela catalana, la pintura catalana durante todo el siglo XV, es *gótica:* no lo es en Dalmau, no lo es en Alfonso, no lo es en Bermejo. Estos tres maestros son lo que son, no engarzan con la escuela catalana, no son pintores catalanes: el primero es flamenco, el segundo italiano y el tercero castellano. Fuera de las obras de estos tres grandes maestros, todo lo demás es catalán, es *gótico;* todo, como dijo el Sr. Justi, «corresponde al estilo *gótico* del tiempo». He aquí la razón de que sea de notar en nuestra pin-

Digitized by Google

tura, como lo ha notado muy bien el Sr. Casellas, «la forma ruda y pesada, el desarreglo ó la simetría de la exposición» «y la afición á las groserías de aquel metal que, si siempre reemplazaba la transparencia de los cielos, sustituía las más de las veces los esplendores del paisaje».

Sin embargo, el goticismo del siglo XV no es el del XIV. Los Cuatrocentistas catalanes han llegado al individualismo, al naturalismo, y he aquí lo que precisamente hará que se distinga una tabla catalana del XV de toda otra tabla extranjera. Nada tan sorprendente como la Pascua del *Retablo del Condestable,* porque aquellas cabezas del apostolado encerradas dentro de grandes limbos dorados nos están revelando la sorpresa del milagro tanto como la propia individualidad humana histórica representada, efecto sorprendente conseguido con luz de frente, sin sombra, sin perspectiva aérea, y en medio de los dichos limbos, que sólo producen mal efecto á primera vista, esto es, hasta tanto no los elimina la atención, para extasiarse luego ante la gran facilidad técnica que consigue sin contrastes, lo que sólo por este medio las escuelas naturalistas de su tiempo producen. El arte nuevo se presenta, pues, entre nosotros, vestido á la antigua: si Luis Borrassá pinta con la paleta del fresquista en el primer cuarto del siglo, y Pablo Vergós con la del pintor al óleo en el último, uno y otro emplean el color de una manera tradicional. ¿Por qué las condiciones de la técnica medieval se imponen á todas las modalidades de la pintura catalana del siglo XV? ¿Por no poder sus grandes maestros elevarse á las regiones libres del arte de su tiempo? ¿Quién puede dudar de la capacidad de nuestros pintores para elevarse á las regiones del movimiento libre y de la perspectiva aérea delante de los cuadros de Vergós? ¿Por qué no lo hicieron? A esto responde nuestro apéndice codumental. El buen número de contratos que presentamos nos enseñará que la nueva estética no encontró adeptos entre los catalanes, es decir, entre la sociedad catalana. El primero de los contratos con que se inaugura el siglo XV puede creerse firmado á últimos, y viceversa. Si hay oro, si hay estofados, si hay exceso de azul de Acre, es porque del 1400 al 1500 se exigen todas estas cosas. Grande honor se ha hecho ciertamente á Dalmau por haber faltado á lo capitulado y

Digitized by Google

haber hecho un cuadro á la moderna; pero por esto mismo que se trata de un caso excepcional hay que admitir la posibilidad de que no les fuera dado á todos la facilidad de faltar á lo pactado. Digo, tratándose precisamente de economizar el oro, cuando se dan casos de que se fije hasta el número de libretas que debían colocarse *(Documento XXXVIII)*. No sería, pues, justo cargar en la cuenta de nuestros pintores lo que debe ponerse indudablemente en la de la sociedad de su tiempo. Basta verlos y sentirlos capaces de pintar como pintaban en sus días italianos y flamencos, para compadecerles y compadecernos de que no se les hubiese dejado en libertad, en lugar de imponerse nuestro espíritu tradicionalista y conservador, así á la estética como á la técnica de los Cuatrocentistas. Véase, pues, cómo la pintura catalana estaba en las mismas condiciones generales que la extranjera á la entrada del siglo XIV, cómo nada le faltaba para emprender por el nuevo camino, esto es, cómo tenía una tradición artística propia, un arte propio, y un procedimiento artístico común con todos los países.

Si, además, resulta el pintar al temple una característica de la escuela catalana; si las veladuras al óleo y los barnices recomendados por los tratadistas de la pintura de los siglos XIV y XV como convenientes para dar transparencia y brillantez á los cuadros pintados al temple, al huevo ó con otro cualquier vehículo, eran dejados de lado durante tres cuartos de siglo, y el empleo del aceite de linaza era general, era conocido de todos los pintores, aun cuando no podamos decir cómo se preparaba entre nosotros, por no constarnos; es incuestionable que nuestros primitivos, pues, no necesitaban aprender de los primitivos flamencos ni la pintura al óleo. ¿No se desarrolló entre nosotros por no haber dado con el secante empleado por los van Eyck y los flamencos? No lo creemos sino temporalmente. No se desarrolló el pintar al óleo por no ser necesario, esto en primer término, y en segundo lugar porque la fuerza de la tradición no les permitió marchar por las nuevas vías del renacimiento pictórico á nuestros pintores [1].

¿Negaremos, sin embargo, que el encadenamiento de su

1) Véase sobre la preparación del aceite de linaza en la pintura, DALBON: *Les procédés des primitifs. Les origines de la peinture à l'huile* (Paris, 1904), págs. 162 y sig.

Digitized by Google

espíritu y de sus manos no diera por resultado una obra de una dulzura y de un misticismo que no ofrecen las otras naciones artísticas? No ciertamente: es un encanto la pintura catalana del XV, cuando se prescinde de lo que por este tiempo se hacía en Italia y Flandes. Porque con los reducidos medios de una técnica pobre, de un convencionalismo anticuado, se producen todos los efectos que no consiguen las otras escuelas sino mediante los mágicos recursos de la luz y del color. Podríamos decir que, á fuerza de verse tan contenidos nuestros artistas, llegaron á la estilización del individualismo y de los sentimientos, lo que quizás no hubiesen alcanzado de atender, como se atendió en Flandes, principalmente á los progresos técnicos.

Italia no dió al procedimiento de la pintura al óleo que caracteriza el arte flamenco cuatrocentista sino hasta mediados de siglo la atención que se merecía. Aun así y todo, se continuó pintando al temple, al huevo, grandemente durante el dicho lapso de tiempo, y el temple fué el procedimiento en honor en la escuela veneciana, lo cual dice desde luego que no se necesita del óleo para producir maravillas de color. Que el procedimiento al óleo convenga más á la pintura, lo creemos, así como no fuera más que para la mayor rapidez de ejecución.

Hácese honor á los van Eyck de la introducción ó generalización de la pintura al óleo, y por siglos se les ha hecho el de su invención. Hoy, que se sabe que la pintura al óleo era conocida y practicada desde el siglo XII, se ha querido rebajar el mérito de la técnica eyckyana: no lo estimamos justo, y para nosotros serán siempre los autores de la pintura al óleo.

¿Era conocida la pintura al óleo en Cataluña antes de que los van Eyck difundieran con sus obras sus excelencias? Arcayna, en 1401, estaba encargado de pintar la fuente que los concelleres habían levantado en la calle de Boters, y, al dársele un á cuenta por el clavario en 28 de noviembre de dicho año, se hace constar que es por «pintar e daurar a ses propries messions e despeses .I. angel de metal e .I. pom dor fi e lespiga de blanch *al oli*, e los merlets, &.», de dicha fuente [1].

1) Archivo Municipal de Barcelona: *Loc. cit.*, fol. 200.

Digitized by Google

En otro á cuenta de dicho pintor por sus trabajos en la Casa Consistorial, ó sea para pintar y dorar tres estatuas que estaban á la entrada de la puerta del salón del Concejo de Ciento, se hace constar que la entrega es para la compra de colores «blanch, ezercho[1], *oli de linós,* vermelló, verd, *oli de gingoli,* carmani y atzur d'Acra»[2].

Del empleo de la pintura al óleo en tablas y lienzos, ó sea de cuadros pintados al óleo, no se encuentran indicaciones: una sola teníamos recogida para primeros del siglo XVI, cuando Mosén Gudiol nos ha proporcionado una para el año 1494: para esta fecha consta que Vello debía pintar un retablo con *oli de linós (Documento XXXI).* Pero este punto de no pintar al óleo los Cuatrocentistas catalanes nos interesa, porque de plano destruye esas influencias teutónicas tan ponderadas; porque ¿cómo no se había de adoptar su técnica si habían sugestionado nuestro espíritu?

Italia ha hecho honor á Antonello de Mesina de la introducción en la pintura italiana del pintar al óleo, y su obra más antigua, el *Salvator mundi,* hoy en Londres, es del año 1465. Ahora bien: entre 1460 y 1466 se escribió el *Tratado de Arquitectura* del escultor florentino Filarete, y en el folio 182 del manuscrito conservado en la Biblioteca Magliabechiana de Florencia se encuentra un diálogo sobre la pintura, y en éste se lee:

«—*Dimmi in che modo si lavora con questo oglio, e che oglio è questo?*

»—*L'olio è di seme di lino.*

»—*Non è egli molto obscuro?*

»—*Si, ma se gli toglie.* IL MODO NON SO[3].

Toda la invención de los van Eyck está explicada en lo dicho por Filarete. Cuando un tratadista de las artes plásticas declara entre 1460-1466 que ignora cómo se purifica el aceite de linaza para poder ser empleado en la pintura de cuadros, se puede

---

1) *Ezercho, minio.* CARETA: *Diccionari de barbrismes introduits en la llengua catalana* (Barcelona, 1901), pág. 270.

2) Archivo Municipal de Barcelona: *Clavario,* 1401, fol. 167.

3) MILANESI, notas a VASARI: *Le vite de' piu eccellenti pittori, scultori ed architettori* (Florencia, 1878), t. II, págs. 566-588.

Digitized by Google

estar cierto de que en Italia no conocerían el procedimiento los antecesores de Antonello. ¡Qué mucho, pues, que fuera para nuestros pintores catalanes desconocido! Si el Mediodía no pintaba al óleo como el Norte, esto no fué causa de inferioridad artística: no lo fué para Italia, ilustrada ya con los grandes nombres de Masaccio y los Bellini; no lo fué para Cataluña, ilustrada con los nombres de Borrassá, Martorell, Dalmau, Cabrera, Huguet, Vergós, que no pintaron al óleo como lo hicieron Alfonso y Bermejo.

Digitized by Google

CAPÍTULO V

DE LAS GRANDES ESCUELAS PICTÓRICAS COMO ESCUELAS DEL CUATROCENTISMO

OBLÍGANNOS á escribir este capítulo las aseveraciones de los Sres. Justi y Casellas sobre la filiación de la escuela catalana, pues diciendo de consuno que nuestro arte está informado por la escuela antigua de Colonia, hemos de ver lo que era esa escuela en los días que brilla en la nuestra, astro de primera magnitud, y también en las extranjeras, Luis Borrassá.

Aldenhoven, en su obra citada, resume la marcha de la escuela de Colonia en los siguientes términos: «Desde 1380 hasta 1396 florece la llamada propiamente escuela del maestro Wilhelm; luego vienen sus diversos é innovadores sucesores. Sobre 1413 múdase el gusto, bien que no se haya extinguido la tradición de la antigua escuela. Hacia 1430 entra Esteban Lochner, cuya última obra conocida está fechada en 1447. Su influencia se ejerció sólo por un corto tiempo: se la llevó el ideal de los neerlandeses, y de 1473 hasta 1481 dominó la nueva escuela del pintor llamado de la *Vida de María*» [1]. Cuenta, pues, el Sr. Alden-

1) *Von 1380 bis 1396 blüth die eigentliche Schule Meister Wilhelms; dann kommen die mannigfach neuernden Nachfolger. Um 1413 aendert sich die Geschmack, obgleich die Uberlieferung den alten Schule nicht erloschen ist. Gegen 1430 tritt Stephan Lochner ein, dessen letztes bekannies Werk 1447 datirt ist. Sein Einfluss wirkt nur kurze Zeit, es überwiegt das Vorbild der Niederlaender und von 1463 bis 1481 herrscht die neue Schule unter dem Meister des Marienlebens.* — ALDENHOVEN: *Geschichte der Koelner Malerschule* (Lübeck, 1902), pág. 350.

Digitized by Google

hoven, tres períodos para la historia de la escuela de Colonia entre 1380 y 1430. Estos tres períodos, para la escuela catalana, se reducen á uno: el período que llena el realmente grande Luis Borrassá. Si en Colonia la escuela ha variado tres veces en cincuenta años, en Barcelona la escuela no ha sufrido variación alguna: Borrassá no hace durante su carrera más que ir perfeccionando su técnica, conservando intangible su personalidad artística. Nosotros le veremos al acabar su carrera tan Borrassá como lo es cuando podemos ya señalarle tal vez en los últimos años del siglo XIV, privilegio sólo acordado á los verdaderos genios.

El período de Lochner, 1430-1447, corresponde, en la escuela catalana propiamente dicha, á la época de Benito Martorell; y como escuela influída por el arte flamenco, posterior en Colonia á Lochner, entre nosotros, anticipándonos á éste, á la época de Dalmau. El período de 1463 á 1481 de la escuela de Colonia, lo llenan y lo continúan, artistas tan personales siempre como Borrassá, los Vergós.

Si ahora recordamos que los períodos colonianos corresponden sus tres primeros al arte protoeyckiano, al preflamenco, al arte de Maelweel y Broederlam, al arte de los pintores de la Cartuja de Champol ó de Dijón, á un arte formado, á unos artistas que pintaban al óleo, á unos maestros, por Broederlam lo decimos, que sólo puede creerse que son anteriores á Juan van Eyck, porque consta documentalmente que pintaron entre 1392-1399 las alas ó puertas del tríptico de Felipe *el Atrevido* que han conservado sus pinturas; y esta escuela de Ypres ó de Borgoña está, respecto de Colonia, á nuestras puertas; y trabajó al lado de tan grandes maestros por lo menos un catalán, el maestro tejero Juan de Gerona, y esta escuela pinta sobre los tan cacareados fondos dorados; no es sino pura aberración el imaginar que los pintores de Santa Clara de Colonia pudieran ser por nosotros conocidos, es decir, pudiéramos ser por ellos influídos, cuando no lo fuimos por un artista tal como Broederlam. Y tendríamos que decir y confesar que sacamos algo de la escuela de Borgoña, y precisamente de Maelweel, si no se diera el caso de que *La Trinidad* de éste, en el Museo del Louvre, la vemos en una obra

Digitized by Google

de Guardia, el pintor manresano que cierra la historia de nuestros Cuatrocentistas. El *Padre Eterno* de Maelweel creemos poder decir que es indudablemente el de Guardia, pero media un siglo entre uno y otro pintor. Por consiguiente, no podemos pensar en influencia ninguna directa, sino en la adopción de un tipo creado por el maestro insigne del país de Gueldres.

Cuando los sucesores del Guillermo de la escuela de Colonia van buscando su camino, la escuela de Broederlam se lo abre glorioso á los hermanos van Eyck. Trajérase á Colonia lo que fuera el suabio Lochner, admírese cuanto se quiera su *Adoración de los Reyes* (y no pocas veces la hemos admirado), ni en sus días, ni después, pudo ni ha podido eclipsar el altar mayor de la Catedral de Gand, ese altar mayor que dió á Dalmau su Virgen y sus ángeles para el *Retablo de los Concelleres*. Esta interposición de la escuela triunfante de Flandes entre Barcelona y Colonia hace de por sí incomprensible lo dicho por Justi y repetido por el señor Casellas sobre la acción ó influencia de Colonia primitiva en la escuela catalana. Que la *Virgen con el niño Jesús en brazos acariciando á su madre,* y las *Santas Catalina y Bárbara* del tríptico del Museo de Colonia, nos recuerdan nuestras tablas, esto sólo es el resultado de la transformación ó evolución del estilo gótico en pintura al estilo gótico individualista, primer paso dado para llegar al naturalismo y al realismo, que en Colonia, como en todas partes, son notorios estos estados de la evolución pictórica.

Pero no era sólo necesario, para llegar á Colonia, atravesar centros artísticos tan importantes como Dijón y Brujas (Brujas, en donde ya desde 1413 era admirado Humberto van Eyck): en el camino, y muy cerca de nosotros, teníamos á Avinyó, con sus maestros sieneses, sin rival en el siglo XIV. No se necesitaba ser un Justi para decir: «En la escuela catalana, en las obras de la primera mitad del siglo XV, se deja ver la escuela sienesa»: esto podían decirlo cuantos tuvieran conocimiento de las obras del gran maestro de dicha escuela, de Simón Martini. Ciertos estamos de que cuando el Sr. Justi escribía que en la pintura catalana «hay á menudo tal encanto, tal suavidad en los semblantes de la Virgen», «que traen á la memoria los nombres de los artistas más alabados de la época», que su pensamiento estaba en las Vírgenes

Digitized by Google

de Simón Martini, modelos y fuentes de inspiración indubitables de las Vírgenes de Luis Borrassá. Si el Sr. Justi no conoció á Borrassá, conoció sus vírgenes en San Cugat y Manresa, y, si no se atrevió á decir que su modelo eran las Vírgenes de Martini, no pudo menos de reconocer la influencia sienesa.

Siena y su gran maestro y los discípulos de éste trajéronlos á Avinyó los Papas al trasladar su corte pontificia á la hermosa ciudad provenzal, por ese tiempo dividida en tres barrios: el catalán, el italiano y el aborígena ó provenzal. Setenta años estuvieron los Papas en Avinyó; setenta años estuvieron á las puertas de Barcelona; su último Papa, como hemos dicho, fué pariente inmediato del rey Martín; y es durante tres cuartos de siglo cuando el palacio de los Papas, el más sorprendente y monumental castillo del tiempo, se levanta y se decora por los primeros pintores del siglo.

Quiso Benito XII traer á Avinyó á Giotto, pero no le fué posible. Trajo, en cambio, á Simón Martini, y éste, durante los cinco últimos años de su vida, no se aplicó á otra cosa que á decorar las estancias del Palacio de los Papas y la Catedral de Avinyó.

El tiempo y el haber convertido en cuartel el grandioso palacio han sido las causas de que se tenga hoy por hoy que temer por completamente perdida la obra de Simón Martini. Tal vez algun día renazca de debajo de las cien capas de cal que cubren sus paredes y bóvedas, como así ha resucitado parte de la obra de un discípulo, de Mateo de Viterbo. Pero aun hoy casi borrada, puede verse la Virgen que Simón Martini pintó en el medio punto de la puerta de la Catedral, y á su vista es imposible, para todo catalán conocedor de las Vírgenes de Borrassá, no reconocerla como suya, de ignorar la existencia de las bellísimas Vírgenes del maestro sienés.

«Lo que Guido Guinicelli, Cino da Pistoia, y últimamente el Dante en la poesía, significan para la exaltación del ideal de la mujer, esto lo fué Simón Martini en la pintura. La *Donna Angelicata* será también su ideal, y su representación la considerará como el fin de su carrera» [1].

---

1) CHLEDOWSKI: *Siena* (Berlín, 1905). pág. 227.

Digitized by Google

Martini, en su tarea, tenía que habérselas con los tipos creados por Giotto y Duccio di Buoninsegna. Las Vírgenes de éste decoran el palacio comunal y el Duomo de Siena, el de Santa María Novella de Florencia, etc.; son las Vírgenes durante siglos atribuídas á Cimabue; Vírgenes informadas por el espíritu aristocrático y el ideal clásico. Simón Martini no apeó de su trono á la Virgen para convertirla en menestrala de los flamencos y manieristas: la *Dona Angelica* había de tener tanto de humana como de divina, y ese tipo es la obra de Martini. Él fué el primero que sacó de la cabeza de la Virgen la toca que cubría su cabellera; el primero que dejó ver ésta ondulada y rubia, según la tradición, inclinando la cabeza con mayor donaire que Duccio, el primero en dar elegancia al cuerpo de la Virgen y á su traje. Todo esto se descubre aun hoy en Avinyó en Nuestra Señora des Doms. ¡Qué no serían las Vírgenes de las estancias de los papas Juan XXII y Benito XII! Aun hoy, como obra de Martini, se indican los profetas pintados en la bóveda de una sala de la época de Clemente VI, las primeras pinturas que se enseñan al que visita el Palacio de los Papas; de modo que serían ejecutadas entre 1338 y 1345 [1], lo que no resultará cierto probablemente; pero lo que resulta cierto es que son tales figuras superiores á los frescos de Mateo Giovanetti de Viterbio, de quien consta que los estaba pintando en 1346, esto es, al año siguiente de haber fallecido Martini en Avinyó.

Para acabar con la influencia de Martini en Italia se necesitó de los Cuatrocentistas, que aparecen como el coronamiento de su escuela, no como sus enemigos; porque, como ha escrito Gosche, «Simón es, junto con Giotto, el representante más grande de la pintura gótica en Italia, y con el gran florentino la base sobre la cual se levantó la brillante escuela de los Cuatrocentistas» [2].

Museo del arte sienés fué el Palacio de los Papas de Avinyó, y ese palacio, continuamente visitado por los prelados, los mag-

---

1) Duhamel, archivero de Vaucluse, no decide la cuestión. — *Une visite au palais des papes d'Avignon* (Montpellier, 1904), pág. 12. — Chledowski, obra citada, niega terminantemente toda atribución de los frescos del palacio á Martini, reconociendo, empero, su escuela, pág. 237.

2) Gosche: *Simone Martini* (Leipzig, 1899), pág. 106.

Digitized by Google

nates, los grandes mercaderes catalanes de su siglo, ¿no había de serlo por los artistas, y en particular por los pintores?

Luis Borrassá era ya todo un hombre en 1390, pues en este año repetimos que le conocemos viudo, y es en 1394 cuando Pedro de Luna, pariente de la reina Maria, es proclamado papa con el nombre de Benito XIII. Cataluña, Aragón entero, están por su papa nacional, y las embajadas se suceden sin interrupción de Barcelona á Avinyó, y viceversa. Nunca, pues, estuvo Avinyó tan cerca de Barcelona como en estos días de que hablamos; nunca Avinyó nos interesó tanto como en tiempos de Juan I y de su hermano Martín. No es necesario suponer que Borrassá formase parte de embajada alguna de las que mandó Barcelona y la Generalidad de Cataluña al papa Benito XIII para tener ocasión de conocer las obras de Simón Martini y de sus discípulos; pero desde luego se puede afirmar que, de no haber tenido antes de la elección de Benito XIII conocimiento de tales maravillas de la pintura de la época, hubo de tenerlo al subir al solio pontificio el hijo de Huesca.

Ha querido nuestra buena fortuna y la de Borrassá que hayamos descubierto y se hayan conservado un número suficiente de tablas de nuestro grande artista bastantes á darnos á conocer la gestación de su tipo de la Virgen, de su *Dona Angelica,* que no supieron ó no quisieron conservar los Vergós, y por ellas veremos como es de poner la creación de la Virgen catalana en la época de Benito XIII. Por ahora no hay más que decir. Pero sí debemos hacer constar que los sieneses no crearon una escuela en Avinyó. Todo el trabajo tomado en primer término por Renouvier, Achard, Lecoy de la Marche y el abate Requin, ha resultado inútil, como puede verse en el Sr. Bayle[1], no sólo para sacar una escuela aviñonesa de los sieneses, sino de otra escuela, como tampoco han conseguido establecerla en los momentos precursores ni posteriores de Froment.

En nuestros días, es decir, durante la boga de los Cuatrocentistas, ha tenido que confesar el Sr. Bouchot, al escribir sobre *La*

---

1) BAYLE: *Contribution à l'histoire de l'École avignonaise de peinture (XV siècle)* (Nimes, 1898).

Digitized by Google

escuela de Avinyó y de la región del Ródano, «que una de las más curiosas particularidades tocante á los artistas de Avinyó es que muy pocos de ellos son provenzales» [1].

¿A qué hablar, pues, de una escuela de Avinyó si los aviñoneses, si los provenzales no pintan? ¡Sería de ver una escuela francesa que no tuviera más que pintores ingleses!

De Avinyó no salió más que la escuela catalana. De Siena ya es otra cosa: salió el empuje que transformó la pintura gótica en todas partes, preparando expedito campo á los Cuatrocentistas.

Hemos dicho en todas partes, y, por consiguiente, fija nuestra atención en las afirmaciones de los Sres. Justi y Casellas sobre las influencias coloniales ó teutónicas, diremos que al empuje de Siena se transformó el arte en Alemania. «De Avinyó tomó la vuelta directa el arte sienés para Bohemia», dice el señor Gosche [2]. «La escuela de Praga,—dice Woltmann, la primera autoridad alemana en historia de la pintura,—cronológicamente, está en Alemania al frente de todas» [3], y el Sr. Chledowski, el último historiador de la escuela de Siena, acaba de escribir: «Muy claramente se deja ver el influjo italiano en las miniaturas francesas. Una serie entera de composiciones que ilustran las vidas de Jesús y de María extiéndense de Italia para el Norte por todo el curso del siglo XIV. No sólo se reconocen imitaciones del arte sienés en las miniaturas ejecutadas en París y en Borgoña: las encontramos también en *Colonia, Praga* y *Nuremberg* por la mediación de Francia. *En general, pintase en la segunda mitad del siglo XIV y principios del XV, en el Norte, según modelos italianos, sieneses y florentinos». «Simón Martini transmite á los franceses y alemanes la herencia de Duccio»* [4].

---

1) BOUCHOT: *Les primitifs français* (París, 1904). pág. 246.

2) GOSCHE: *Simon Martini* (Leipzig, 1899). *Von Avignon fuehrt dann ein direkter Weg des Kunstsbetriebs nach Boehmen her ueber,* &, pág. 106.

3) WOLTMANN: *Geschichte der Malerei* (Leipzig, 1879), t. I. *Cronologisch ist in Deutschland die Schule von Prag voranzustellen,* pág. 393.

4) *Sehr deutlich schiaegt der italienische Einfluss in den franzoesichen Miniaturen durch. Eine ganze Reihe von Kompositionen, die das Leben Christi und Marias illustrieren, verbreitet sich im Laufe des XIV Jahrhunderts von Italien aus ueber den Norden. Nachahmungen sienesischer Arbeiten lassen sich nicht allein beiden in Paris und Burgund angefertigten Miniaturen*

Digitized by Google

He aquí explicado, y no para las conveniencias de nuestra opinión sobre la filiación de la escuela de los Cuatrocentistas catalanes, el por qué de ese aire de parentesco que se descubre en todas partes á la entrada del siglo XV, lo cual en modo alguno niega que en Flandes, en la Flandes de Maelweel y Broederlam, en la Flandes de Arras, Tournai é Ypres, no se hubiese ya iniciado el movimiento realista destinado á producir en todas las escuelas medioevales el grandioso efecto que desde luego alcanza con la difusión del arte flamenco por medio no sólo de la pintura, sino de la tapicería y el bordado.

erkennen, wir finden sie auch in Koeln, Prag und Nuernberg-durch Frankreichs Vermittlung, Allgemein malt man in der zweiten Haalfte des XIV und zu Beginn des XV Jahrhunderts im Norden nach italienischen, sienesischen und florentinischen Mustern. » « *Simone Martini ueberwies den Franzosen und Deutschen das Erbe Duccios.* »—CHLEDOWSKI: *Siena* (Berlin, 1905), pág. 238.

Digitized by Google

CAPÍTULO VI

LOS CUATROCENTISTAS CATALANES

DE 1400 Á 1425

LUIS BORRASSÁ

Si el Sr. Lafenestre, miembro del Instituto de Francia, ha podido escribir después de la Exposición de Brujas de 1902, contemporánea de la nuestra y de la de París de 1904, «que sólo mediante un maravilloso salto se pasaba de los primitivos flamencos á las obras de los van Eyck»[1], esto se debe á no haberse descubierto las obras que Humberto van Eyck pintó desde que tomó el pincel hasta dejarlo inmortalizado en el retablo de Gand; pues, sea la que fuere la parte que en definitiva la crítica conceda en dicho monumento á Humberto, con sólo tener siempre presente que se pone el nacimiento de Humberto en 1366, se comprende cómo, de poder seguírsele paso á paso, lo que hasta cierto punto podemos hacer con Luis Borrassá, que bien pudo nacer en dicho año, ya que en 1390 suena viudo, veríamos que el arte, como la naturaleza, de cuya representación plástica se ha hecho cargo, no procede nunca por saltos.

Escritor alguno de Italia, ni del arte italiano, ha podido decir que fuera necesario salto alguno para pasar de la escuela gótica á la escuela naturalista, porque con sólo seguir la evolución de la escuela sienesa, como sienesa y como florentina, se había de estar seguro de encontrar en alguna parte un Masolino

1) LAFENESTRE: *Les Primitifs à Bruges et à Paris* (París, 1904), pág. 97.

Digitized by Google

da Panicale y un Masaccio, para quienes y de quienes puede decirse que Müntz dijo «que, desde el doble punto de vista del estudio de la antigüedad y de la naturaleza, Italia ha sido la iniciativa de Europa entera»[1].

MASOLINO: ADÁN Y EVA
Capilla Brancacci, Florencia

Woltmann llama á Masolino «precursor», le ve pintando en los frescos de la capilla de los Brancacci de Florencia con el color y la técnica de los pintores al fresco del siglo XIV, ni más ni menos de lo que se ve en Luis Borrassá, y le va sigüiendo en su progresivo movimiento, propio de un hombre de talento como él, que nace en 1383 ó 1384 y vive hasta 1447. Cuando Masolino abandona á Florencia para ir á pintar en Hungría en 1425, Masaccio cuenta ya 24 años, pues nació el día del santo de Masolino, esto es, el día de Santo Tomás, *Tomaso, Masolino* = Tomasino, del año 1401. Por aquel tiempo ya uno y otro probablemente habían dejado en la capilla

1) MÜNTZ: *Les Précurseurs de la Renaissance* (París, 1882), pág. 250.

Digitized by Google

MASACCIO: ADÁN Y EVA
Capilla Brancacci, Florencia

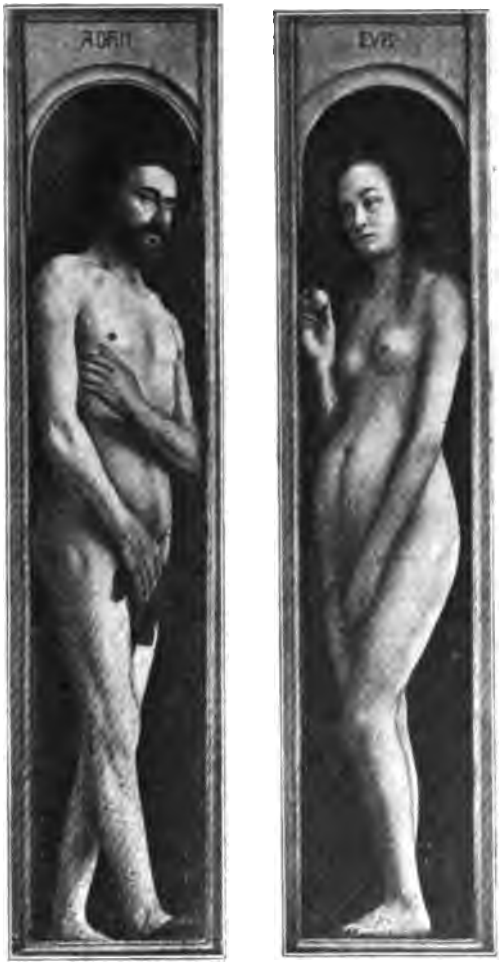
de los Brancacci el *Adán y Eva* (Masolino) y su *Expulsión del Paraíso* (Masaccio), que Woltmann el primero presentó como tipos del idealismo y del realismo italiano, en los días en que Luis Borrassá desaparece de este mundo. La genial observación de Woltmann es ya un clisé corriente en el estudio de los orígenes del cuatrocentismo, como puede verse en Philippi: nosotros pedimos permiso para usar de este clisé.

Proceden indudablemente el *Adán y Eva* de Masolino del arte sienés ó florentino, del arte informado por el espíritu clásico, por un ideal de la forma, por un canon de la forma del arte antiguo que se quiere restaurar. Por esto sus figuras tienen siempre algo de escultórico. El modelo desnudo ha plantado indudablemente delante de Masolino para su *Adán y Eva*, pero el hijo de Panicale lo ha visto á través de los cristales de la idealización de la forma y de la estatuaria grecorromana.

No así en Masaccio. Su *Adán y Eva*, en cuerpo y espíritu, en forma, gesto y acción dramática, son representación del modelo

Digitized by Google

desnudo que para su obra ha plantado, no representados de una manera realística, sino naturalista, bien que se eche de ver que la naturaleza ha sido corregida por el artista. Entrambas obras podrán representar desde luego dos escuelas, dos tendencias artísticas; pues si con Masolino se continúa la cadena tradicional mediante eslabones más correctos, con Masaccio sentimos un arte nuevo, un arte del porvenir, porque no debe olvidarse que Masaccio fué un grande artista malogrado, pues falleció en 1428, ó sea á los 27 años de edad. Es por esto que en Woltmann van unidos Masolino y Masaccio como precursores del renacimiento italiano.



HUMBERTO VAN EYCK: ADAN Y EVA
Museo de Bruselas

Pasemos del Mediodía al Norte, de Italia á Flandes: también aquí nos encontraremos con parejas de nuestros primeros padres para nuestra enseñanza, y como arte opuesto al arte italiano. Más que conocidos, célebres son el *Adán y Eva* del retablo de Gand que se tienen por obra propia de Humberto van Eyck,

Digitized by Google

en cuyo caso fueron pintados antes del 18 de septiembre de 1426, en cuyo día falleció Humberto. Así, pocos años se llevaban de diferencia los primeros padres de la capilla de los Brancacci y los del altar mayor de San Bavón.

Dejando á un lado que las fisonomías designan la obra de Masaccio como italiana, y como flamenca la de Humberto van Eyck; dejando á un lado en la *Eva* flamenca su abultado vientre, el cual por su sola presencia prueba lo antes dicho, como eran un ideal de belleza los vientres prominentes todavía en el primer cuarto del siglo XV, es incontestable que Masaccio y Humberto habían tomado por un mismo camino el estudio del natural. Pero así como en la *Eva* flamenca hemos señalado el vientre como una corrección del natural por el artista según los ideales de belleza de su tiempo, ahora debemos notar en el *Adán,* de una corrección, de un naturalismo admirable, una nueva sumisión del artista á ese ideal de belleza del siglo XIV, que perdura en la primera mitad del XV, el cual también exigía grandes extremidades, grandes pies y manos, lo que explica por reacción los diminutos pies y manos que ya en la segunda mitad del siglo XV están, digámoslo así, de moda.

Sólidos, robustos y bien medidos son los modelos de Humberto van Eyck: son gente sana, gente menestrala, que planta con solidez, pero sin pretensiones de elegancia. En Masaccio, con ser justo y natural el gesto, hay líneas que realzan el modelo y denuncian el buen sentido estético del maestro.

Pero al lado de los van Eyck se había formado otro gran artista, Roger van der Weyden, en Bruselas, ó sea Roger de la Pasture en su patria, Tournai, de quien podemos decir que casi viene á representar, al lado de los van Eyck, lo que Masaccio al lado de Masolino, esto es, la tendencia realística. Véanse su *Adán y Eva* del Museo de Pinturas de Madrid. Compárense sus cuerpos esqueléticos con los robustos de los eyckianos. Si hay un ideal de belleza en van der Veyden, precisa confesar que responde al ideal de nuestros modernistas, al ideal de un cuerpo y un espíritu enfermizos. Todas las correcciones de estilo no impiden, sin embargo, la vista de unos modelos elegidos entre gente flaca, no delgada, entre gente de plantar lánguido, tristón, de caras tristes,

Digitized by Google

de alma muerta. Cuerpos que, con ser tomados tan al vivo del natural, aparecen en realidad casi sin vida. El naturalismo de los van Eyck, el realismo de van der Weyden, nótese bien que se produce, se manifiesta en hombres que viven los últimos 24 años conocidos de Luis Borrassá, y he aquí como nada sería tan interesante para nosotros como el poder presentar, como estudio del natural, como escuela de dibujo, un *Adán y Eva* del gran maestro catalán.

ROGER VAN DER WEYDEN: ADÁN Y EVA
Museo de Pinturas, Madrid

Digámoslo desde luego: tenemos de Borrassá una *creación de Adán* en Manresa, pero no tenemos en ninguna de sus tablas obra alguna que nos dé á conocer, de la manera franca como lo han hecho italianos y flamencos, el estudio del modelo vivo, la interpretación directa del modelo vivo.

Complacióse, sin embargo, el siglo XV, en la pintura de *Adán y Eva*. En el Museo Episcopal de Vich tenemos el retablo íntegro de Guimerá, y nuestros primeros padres pueden verse en los números 876, 881, 884 y 888. A la vista del número 888, en donde se nos presentan á la puerta del recinto almenado del Paraíso en el momento de la tentación de comer del árbol prohi-

Digitized by Google

bido, en cuyo tronco está enroscada la serpiente, no podemos menos de reconocer que el estudio del modelo natural no había

RETABLO DE GUIMERA: ADÁN Y EVA
Museo Episcopal de Vich

entrado en nuestra escuela de dibujo como fundamental. Góticos, góticos del todo son el *Adán y Eva* de Guimerá. Pero, á pesar de las redondas cabezas y de las grandes manos y de la estrecha

Digitized by Google

cintura, hay proporciones, un sentido cuando menos de la forma, y dicho se está que no hubiéramos traído á colación los modelos guimeranos, anónimos y del siglo XIV, si no pudiéramos decir que Borrassá, en las dos tablas del bancal del Museo de Solsona, nos presenta en un medio cuerpo de Jesús en el Jordán una repetición del *Adán* de Guimerá, no directa, claro está, sino de una forma artística propia de un arte, de un tiempo en que se pintaba, no según el modelo, sino de memoria y de conformidad con un canon tradicional que casi nos atrevemos á decir que es el que arrastra á van der Weyden á la pintura de la forma humana escuálida, pues no creemos que se trate de asceticismo alguno.

Borrassá no nos dará en sus tablas figuras desnudas del natural como modelos humanos, pero nos dará más de una vez el Crucificado, y al estudiar esa figura veremos cómo, siguiendo el movimiento de su tiempo, también él hubo de pedir al modelo vivo la exacta conformación del cuerpo humano, cuya hermosura alcanzó á reproducir, precisamente en el tipo femenino.

¿Es que Borrassá aparece solo á nuestro estudio? ¿No tuvo compañeros? ¿No tuvo émulos? Esto pudiera creerse por lo mismo que no lo citamos junto con otros artistas, y, sin embargo, éstos existieron, nos son conocidos por los documentos; pero, por desgracia, no lo son por sus obras: de aquí que hasta ahora no los hayamos nombrado para colocarlos en el puesto preeminente que sin duda ocuparía algunos, bien que uno de ellos, por cierto el que más documentado se nos presenta, ya lo hemos citado: le hemos visto pintando en las Casas Consistoriales de Barcelona: es Jaime Cabrera, nombre que veremos grandemente honrado.

Cual sea la posición que Luis Borrassá ocupa dentro de nuestra escuela y dentro de la historia general de la pintura, conviene conocerla y fijarla para determinar sus relaciones y la de la escuela catalana, y á estos fines presentamos el abreviado cuadro que sigue, que por sí solo ha de decir para los conocedores mucho más de lo que dejamos escrito para establecer la independencia de los Cuatrocentistas catalanes; pero permítaseme, á la vez que protesto de todo espíritu de vanidad por haber descubierto la gran figura de Borrassá, que debo no sólo como catalán, sino como historiador de la pintura, hacer resaltar una personalidad

Digitized by Google

hasta hoy desconocida y que viene á reclamar su derecho á ocupar un puesto al lado de los más grandes precursores del Renacimiento.

	Escuela catalana	Escuela italiana	Escuela flamenca	Escuela de Colonia
Siglo XIV	1366?	Masolino da	Maelweel	Escuela gótica
Luis Borrassá	1399	Panicale	Broederlam	del maestro Wilhelm
Siglo XV	1400	Masolino da Panicale	Humberto y Juan van Eyck	Maestros desconocidos, innovadores.
Luis Borrassá	1424	Masaccio	Obras desconocidas	

Compañeros de Luis Borrassá fueron un Picón Alexandri, que suena italiano por su nombre; Antonio Rossell y Juan Vidal; pero de estos tres pintores sólo nos consta que un día se liaron á cuchilladas, siendo Rossell quien promovió la pelea[1].

Como testigos no sabemos de qué contrata, por quedar las escrituras sin redactar, vicio feísimo de los notarios del XV, y ya veremos si nos ha perjudicado, sabemos de los pintores Gabriel Barata, Pedro Castell y Juan Parellada, años 1400, 1406 y 1411[2].

De Guillermo Feliu, pintor, sabemos que era hijo de Berenguer, de la villa de Ullastret, diócesis de Gerona[3]; y á este Feliu, en la escritura *Pheliciis*, creemos poder relacionarlo con el «*Peliciis* maestro de draps de senyals» que encontramos en el año 1394[4]. De Pedro Camps sabemos que trabajaba como pintor en casa de un perpuntero en 15 de enero de 1420[5], ganando al año 11 libras y 11 sueldos, amén de la manutención y asistencia facultativa. Sabemos de Domingo Mayner ó Maynes, que vivía en 14 de abril de 1411, y también en 5 de diciembre de 1420,

1) Archivo de Protocolos: *Manual de Tomas de Belimant*. Escritura de composición del sábado 27 de noviembre de 1405, leg. 5.° Vivía Vidal aún en 14 de marzo de 1408. *Manual de Bernardo Pi*.

2) Idem idem: Manuales leg. 1, 2, de enero de 1400; leg. 4, 23 de febrero de 1406; leg. 5, 9 de diciembre de 1411.

3) Idem idem, leg. 5, 8 de octubre de 1400.

4) Archivo Municipal de Barcelona: *Llibre de Deliberacions de 1394*, fol. 8 v.

5) Archivo de Protocolos de Barcelona: Legajo de *Bernardo Pi*, num. 11.

Digitized by Google

y que era ciudadano de Barcelona[1]; que es lo que sabemos de Antonio Tosell, esto es, que vivía en 2 de abril de 1415[2]; y para Jaime Vallpera consta que era pintor en Tortosa en 30 de enero de 1413[3]. Natural era de la villa de San Mateo, del reino de Valencia, pero con residencia en Barcelona, Antonio Vallsera, pues en ella vivía en 30 de enero de 1413[4]; y del pintor ciudadano de Barcelona Juan Vidal sabemos sólo que vivía en 2 de mayo de 1421 en dicha ciudad[5]. Para Raimundo Desfeu, pintor y habitante en Barcelona, consta actuando en calidad de obrero de la cofradía de Freneros en 20 de diciembre de 1393, y vivo se le encuentra en otros documentos de los años 1399, 1404 y 1418[6]. Pedro de Valldebriga llegó ya viejo al siglo XV, pues figura en los registros de la milicia de Barcelona en 1360; como propietario suena en 1384; como apoderado de Luis de Aragón en 1389 y 91, y como ejecutor testamentario de Bernardo Rubí en 1404 y 1405[7]. Hubo, pues, de gozar de consideración Valldebriga, y, si ésta la ganó pintando, es de lamentar que nada sepamos de sus obras. De los tres pintores Luis Claver, Francisco Tries y Diego de Sevilla sólo sabemos que estaban avecindados en Barcelona respectivamente en 1412, 1414 y 1416[8]. De Bonanat Vilar lo que nos consta es que era ciudadano de Barcelona en 1421 y que en mayo de dicho año vendió un esclavo tártaro que tenía en 40 florines[9].

Entre estos pintores que acabamos de citar, y á quienes, á pesar de conocer sus nombres, podríamos llamar anónimos por desconocer sus obras, hemos encontrado representantes de Italia, Andalucía y Valencia; y aun cuando es de suponer que vendrían á establecerse en Barcelona por ofrecerles ventajas para su trabajo, es lo cierto que no habían de ser desmañados, porque no emi-

1) Idem ídem, núms. 10 y 5.
2) Idem ídem: Legajo de *Miguel Reig*, núm. 3.
3) Idem ídem: Legajo de *Bernardo Pi*, núm. 11.
4) Idem ídem, núm. 2.
5) Idem ídem: Legajo de *Miguel Reig*, núm. 3.
6) Puiggarí: Obra citada, págs. 8. 77 y 280.
7) Idem ídem, pág. 275.
8) Idem ídem, pág. 280.
9) Archivo de Protocolos: Legajo de *Miguel Reig*, núm. 3.

Digitized by Google

gran sino los que tienen fe en sus fuerzas para poder crearse una nueva patria, una nueva familia y un nuevo círculo social.

Convertir á esos emigrantes en eminencias, nos pareceria aventurado; pero también acabamos de decir que no es posible admitirlos como nulidades. Formados en Italia, en Andalucía y en Valencia, de estos centros habian de traernos ideas y procedimientos artísticos susceptibles de amoldarse con los aquí reinantes, por más que hoy no pueda decir nada de las escuelas andaluza y valenciana.

Vengamos ahora á Jaime Cabrera, á quien ya hemos citado como pintando en la Casa Consistorial de Barcelona. De haber hecho cosas de mayor empeño que la decoración de un artesonado, sabemos en primer lugar por haber quedado de ello memoria en un Manual de Tomás de Bellmunt. En 22 de enero del año 1400 capituló con el beneficiado de Solsona Pedro Sagrera el pintar un retablo; pero la capitulación no consta: Bellmunt tuvo pereza de extenderla en su Manual, y, por consiguiente, sólo nos dejó memoria del hecho; de suerte que, de haberse conservado en Solsona su retablo, de existir de su tiempo más de uno, nos fuera imposible su identificación. Más afortunado Mosén Gudiol y Cunill, descubrió en la Curia Fumada de Vich, que es el Archivo de Protocolos antiguos de dicha ciudad, propiedad de su Seo, el contrato pasado en 18 de agosto del año 1400 con el capiscol de la misma *(Documento I)* para pintar un retablo que ha sido una verdadera desgracia que se haya perdido, por cuanto se estipulaba que «haia a pintar la istoria tota de la passió, ço es, del Jeshús devallat de la creu *per la forma e manera que es pintada la dita istoria en lo retaule ja fet e posat en lesgleya de Sancta Maria de Montosion en la ciutat de Barcelona, e ab totes les armes de Jeshú xpist. e ymages e altres coses pintades e posades en lo dit retaule*». Esta cláusula, tal como suena, previene que el retablo de Vich no había de ser sino una mera copia ó repetición del de Barcelona; pero ¿es esta la recta interpretación, este el recto sentido de dicha cláusula?

Aquí nos encontramos, y á la entrada del siglo, con una cuestión importantísima: la de si cuando se dice á un pintor que su obra será tal como otra que se cita, se trata de una copia ó

Digitized by Google

repetición de la misma, y si, por consiguiente, se ha de entender que la obra de referencia era original del artista con quien se contrata la copia ó repetición. Yo no veo en el caso presente cómo dudar de que lo pedido no fuera una repetición del *retablo de Montesión,* también perdido, puesto que se dice que ha de ser *de forma y de manera* como el tal; y yo no sé cómo se podría entender que sólo se tratara, en vista de lo terminante de dichas expresiones, que fuera *según forma y manera* del retablo de Montesión. Para mí se trata, pues, de una condición precisa, de una repetición de dicho retablo. Digo repetición y no copia porque, tratándose del autor del retablo de Montesión, se podía y debía dejar á éste en libertad de introducir aquellas alteraciones que, sin modificar esencialmente la obra, no obligaran al artista á la pesadísima tarea de copiarse. De esas repeticiones ¿cuántas y cuántas no se conocen en la historia de la pintura de todos los países? En el siglo XVI abundan ya (véase mi estudio sobre Dominico *el Greco).* Por consiguiente, bien podían darse en el siglo XV.

El que se prevenga que las figuras vayan vestidas de azul de Acre, esto no significa novedad, sino condición que se estipula siempre, porque el siglo entero vive apasionado por ese dichoso azul. Véanse todos los documentos, y se verá como esta condición no falta, llegándose hasta á estipular, como se estipuló con Borrassá en 1404 y con Jaime Huguet en 1455, que á lo menos pondría en cada cuadro una imagen vestida de azul de Acre, que se distinguía del llamado de Alemania *(Documentos III y XII).*

¿Debe valer el ejemplo, terminante á nuestro entender, que acabamos de conocer en punto á repeticiones, para casos en los cuales la redacción de una cláusula parecida no fuera tan clara? Para mí, sí; pero ya discutiremos esos casos, que vamos á ver en seguida; pues, sin prueba terminante, yo no puedo admitir que se le diga á un artista que su obra será según la de otro maestro. Esta condición, imposible hoy, no creo que haya sido posible en tiempo alguno.

Otro contrato de Jaime Cabrera debemos al conservador del Museo de Vich, y es el pasado con los prohombres de San Julián de Sorba en 14 de abril de 1404 para pintarles un retablo,

Digitized by Google

que tampoco se ha conservado *(Documento II)*. Nada hay que observar en las condiciones estipuladas, que son las generales de tales contratos: el oro fino de Florencia, el azul de Acre ó de Alemania, etc.; pero aquí se estipula que el guardapolvo será «enbotitz he dauratz dargent colrat he datzhur dAlamania». En el de Vich el guardapolvo no había de ser *embutido,* esto es, relevado, de relieve, sinó pintado; lo cual es de recordar como cosa ya corriente en el siglo XV, en sus primeros años, por los que tratan de clasificaciones por medio del relieve de los fondos, ya sea en los cuadros, ya en los guardapolvos.

Nada más podemos decir de Jaime Cabrera, de ese pintor ciudadano de Barcelona, que hubo de ser muy considerado cuando, sobre pintar por la ciudad y uno de sus conventos, le vemos solicitado por la Catedral de Vich, centro en todos tiempos importante de cultura catalana; pero delante de un hombre que responde al apellido ilustre de los Cabrera, hemos de preguntarnos ya ahora por lo que más tarde veremos si no era más ó menos allegado de la familia del almirante de Aragón, Bernardo Cabrera, porque encuentro que en 1405 Bernardo de Cabrera, después de algunas discusiones con el obispo de Vich, que lo era el aragonés Diego de Heredia, llegó con él á una inteligencia sobre el mero y mixto imperio del castillo de Sanforas, que era de la mitra[1]. ¿Sería casual ese encuentro del almirante Cabrera y del pintor Cabrera, á un tiempo en relaciones y tratos con el obispo y el capiscol de Vich?

Ausonense, ó por lo menos ciudadano de Vich, era Nicolás Verdera, conforme consta del contrato celebrado en 29 de agosto de 1406 con los prohombres y cofrades de la cofradía de San Luis y de Santa Lucía de dicha ciudad, según documento encontrado por Mosén Gudiol y Cunill *(Documento IV)*. El retablo que pintó, también se ha perdido, pero se ha conservado el contrato, que es interesante, por repetirse la cuestión de las referencias que hemos tratado á propósito de Jaime Cabrera.

Verdera había de pintar en la punta del retablo, conforme á la tradición, á la cual rara vez se falta en el siglo XV, *«la ystoria*

1) MONCADA: *Episcopologio de Vich* (Vich, 1894), t. II, pág. 356.

Digitized by Google

del Crucifix, per semblant forma e manera que es pintat en lo retaule de Sent Nicholau qui es dins la Seu de Vich». En el bancal había de pintar cinco historias, y de este bancal se dice: *«Lo banch sia an tot semblant a aquel de Sent Nicholau qui es dins la Seu de Vich»*. ¿Se puede dudar, en vista de lo subrayado, que á Verdera se le pidió la repetición del *Calvario* y del *bancal* del *retablo de San Nicolás* de la Seo de Vich? ¿Por qué no se dice «del retablo de San Nicolás por vos pintado»? Pues, por esto, porque, siendo suyo, hubiera sido un pleonasmo. Sobrado sabían las partes contratantes de quién era el *retablo de San Nicolás*.

Entéranos ese contrato que en el bancal de los dos retablos había en el compartimiento central *«la image de la Verge Maria ab son fill Jhs. e .VI. angels, .III. a cascuna part, qui sonen diverses asturmens»*. Aquí tenemos una prueba más de lo que hoy está ya fuera de duda, aun cuando entre nosotros perdure el error, de que no inventó van Eyck, ni es cosa de Flandes, ni de Francia, sino de todas partes, pues no creo se haya fijado el lugar de la creación del tema, el de la Virgen rodeada de ángeles músicos ó de ángeles cantores, como vemos en nuestra escuela en los cuadros de Borrassá, Dalmau y Pablo Vergós. Nicolás Verdera había de pintar «lo guardepols ab texels *anbutits* e senyals dargent colrat e de azur dAlamanya».

Merece notarse en este contrato la siguiente cláusula: «Item promet lo dit Nicholau que lo dit retaule farà en la manera demunt dita bo e bell, a conexença de .II. mestres, .I. per part del dit Nicolau e altre per part dels dits confrares elegidors. Declarant, emperò, que si en cas en lo cual los dits dos mestres elegidors declaren lo dit retaule esser bo e bell en la manera demunt dita, que la dita confraria haia a pagar als dits dos mestres lo salari e despeses quells dits mestres haian per açò fets nels pertanyeria. E si declaraven no esser bo e bell en la manera demunt dita, lo dit Nicolau haia estar a la menys bonesa del dit retaule. Axí que a conexensa dels dits .II. mestres li sia remogut e levat del preu devall scrit, qui li es promès per fer dit retaule. E haia en lo prop dit cas, lo dit Nicolau, e pagar als dits .II. mestres lo salari qui per axòls pertanya, e les despeses que per occasió daxò haurien fets los dits .II. mestres».

Digitized by Google

Entra ahora en nuestra cuenta un pintor de la villa de Tárrega llamado Ramon de Mur, porque nos parece conveniente, cuando citamos maestros de quienes no conocemos las obras, y, por consiguiente, de imposible filiación dentro de la escuela catalana, dejar íntegra la relación de Luis Borrassá, no para tratarlo como monografía, sinó para que aparezca la escuela catalana de los Cuatrocentistas íntegra y continuándose en los maestros conocidos posteriores á Borrassá en obras que dicho se está que también alguno hubo de pintar en sus días, discípulo, compañero ó émulo.

Ramón de Mur, pues, en 15 de junio de 1421, se obligaba á pintar para la iglesia de Guardiolada un retablo con la *historia de San Miguel,* por el precio de 33 florines de Aragón. Por si este retablo se hubiese preservado en todo ó en parte, diremos que el retablo en cuestión tenía 9 palmos de ancho por 12 de alto. En medio del mismo pintóse la imagen de San Miguel, y arriba, en el punto, *el Crucifijo,* acompañado de María y de Juan. Y á cada lado de la tabla central escenas de los hechos de San Miguel. En el bancal, *la Piedad,* con María y Juan, y á sus lados respectivos *San Pedro, San Pablo, Santa Catalina* y *Santa Polònia.*

San Miguel, cuando las escenas representadas no exigieran lo contrario, se le había de presentar armado de punta en blanco, con el manto pintado de azul de Acre ó de ultramar, *pampolat daur.* El guardapolvo había de contener como decoración un follaje de varios colores, conteniendo ó sosteniendo los escudos que los Jurados de Guardiolada designaran.

Su trabajo había de ser como otro que para en Arbonés (Anerbonés), de Verdú, había pintado *(Documento VII).*

Este era el segundo retablo que á nuestro conocimiento pintaba el targarino Mur dedicado á San Miguel: el primero lo había pintado para Verdú, el segundo para la vecina Guardiolada, y para éste se pedía que fuera como el de Verdú. Por consiguiente, Mur se nos presenta como habiendo conseguido llamar la atención pública sobre sus obras, y en particular sobre una de ellas, sobre el *retablo de San Miguel* de la capilla de la familia Arbonés de Verdú. La cláusula en cuestión dice que «promet fer lo dit retaule tal com lo que ya fiu a Nerbonés de Verdú»; de

Digitized by Google

modo que aquí está claro que se pide á Mur la repetición de una obra suya: de no constar de un modo tan claro, tendríamos la cuestión planteada en el propio terreno en que se nos ha presentado el caso de Jaime Cabrera. ¿Podemos ahora, del caso presente, concluir que cuando no se diga terminantemente que se trata de la obra del pintor á quien se encarga una obra nueva, lo que ha de entenderse es que se trata de una simple referencia á una obra que ha de servir de tipo de comparación para aquilatar las cualidades que se exigirán á la obra encargada? Yo repito que no. Repito que por pleonasmo se podría suprimir la mención terminante de tratarse de la obra de un mismo artista. A éste le había de ser indiferente que en la escritura se dijera como tal retablo suyo, por cuanto él ya lo sabía y se sabía de toda notoriedad. El caso en cuestión, por lo contrario, ha de valer como prueba indubitable de pedírsele á un artista la repetición.

Tienen los datos recogidos por Mosén Segura importancia excepcional, por lo raros, para otra cuestión á dilucidar. Veámoslos. Para el año 1432 recogió la noticia de un donativo hecho al retablo de la parroquial de Verdú por Jaime de Vilamartí, y otra del que hizo María, esposa de Pedro Bartomeu, en 1434[1]. Este segundo donativo nos dice que en 1434 estaba por hacerse el retablo *(fiendo)*, no que se hubiese hecho. Por consiguiente, de lo que se trata es de donativos hechos para dotar la iglesia parroquial de Verdú de un nuevo retablo, pues retablo ya lo tendría, y bien pudo ser que pasaran muchos años antes no se recogió la cantidad necesaria para llevar adelante la obra.

Conviene, por lo tanto, poner gran cuidado en esto para no adelantar las obras y ponerlas en contradicción con su tiempo, dando lugar á la crítica artística para decir la gran barbaridad de que poco le significa el dato documental si está en contradicción con el concepto artístico. Cierto, cuando éste está bien fundado, lo que se ha de tener por seguro es que el dato ha sido mal interpretado. Por ejemplo: en el Museo Provincial de Bellas Artes de

1) Año 1432: «Ego Jacobus de Vilamarti... dimitto al retaula de la dita sglesia parrochial medium florenum dicti auri et recti ponderis...» Año 1434: «Ego Maria uxor Petris Barthomeu dimito retabulo *fiendo* in ecclesia de Verduno».—*La Veu de Montserrat* (Vich, 1895), págs. 155 y 198.

Digitized by Google

Barcelona tenemos las bellas tablas de los plateros ó de San Eloy. Pues bien: yo poseo los documentos que prueban que de la obra del tallista á la del pintor transcurrieron ¡catorce años! Téngase esto presente para no concluir del dato de la obra de carpintería que la de pintura hubo de seguirle inmediatamente: la solución de continuidad puede ser de catorce años, como hemos visto.

Queda dicho que no conocemos ni el *retablo de San Miguel de Guardiolada*, ni el *retablo de San Miguel de Verdú de Narbonés*, y esto cuando en el Museo Episcopal de Vich tenemos un *retablo de San Miguel de Verdú*, del cual tuvimos dos tablas en la Exposición. No es el de Arbonés, pues consta que procede de la iglesia parroquial; y respecto de éste, el presbítero Sr. Segura, antiguo colaborador en mi *Revista de Ciencias Históricas*, nos ha dado datos que podrían hacernos creer que fué pintado en 1434, en cuyo caso deberíamos reclamarlo para Mur, si detalles de indumentaria y de arquitectura principalmente no lo llevaran, como se dice en el *Catálogo* del Museo de Vich, á fines del siglo XV.

Hubiera sido, pues, cosa de desesperar, cuando tan interesantes noticias teníamos de nuestros pintores de primeros del siglo XV, el no conocer ninguna de sus obras; y aun se comprenderá más lo que decimos al saber todo lo que llevábamos averiguado del que era de suponer, por la abundante noticia que de él teníamos, que había de ser por su tiempo y por su siglo la cabeza de los Cuatrocentistas catalanes.

Sabíamos de un Luis Borrassá que estaba viudo en 1390, y por haberle quedado un hijo llamado Narciso, y por llamarse así el hijo, y dar poderes á un Pedro Borrassá, escribiente, hijo de Guillermo Borrassá, difunto, pintor de Gerona, sospechaba con razón Puiggarí si los dos Borrassás pintores serían hermanos. Créolo así, y los creo gerundenses, aun cuando viviendo separados los dos hermanos, esto es, uno establecido y ejerciendo su arte en Gerona, y el otro, Luis, establecido en Barcelona. De aquella rama entiendo que es el Honorato Borrassá que aparece á mediados de siglo, y de quien más detalladamente hablaremos.

Ya nada más sabíamos de Luis Borrassá, cuando del mismo se han conservado tantas noticias de sus obras, lo que nos obli-

Digitized by Google

gaba por su mismo número, siendo tan raras, en general, las noticias, á considerarle, permítasenos la palabra, como una celebridad de su tiempo entre nosotros.

Conoció de Borrassá D. José Puiggarí los siguientes retablos: el de *San Juan de Valls, Tarragona,* pintado en 20 de enero de 1396; el de *un mercader de Burgos,* de 7 de junio de 1401; el de *San Salvador de Guardiola, Vich,* de 27 de agosto de 1404; el de *San Antonio, Seo de Manresa,* de 21 de noviembre de 1410. A esta lista pudimos añadir por nuestra parte: el de *San Gervasio, Barcelona,* de 1.° de junio de 1414; el de *San Llorens de Morunys,* de 18 de diciembre de 1419; el de *Juan Lupparia,* de 24 de octubre de 1424, y el de *Francisco Moragues,* de 27 de octubre de 1424. De todos estos retablos, conocidos por documentos, sólo uno se ha conservado, y este uno, si no vale por todos y mucho menos, ha servido de piedra de toque para descubrir la entera obra de Luis Borrassá. Ese retablo es el de San Llorens de Morunys. En prensa este libro, el diligentísimo conservador del Museo Episcopal de Vich, Mosén Gudiol y Cunill, tuvo la dicha de encontrar el *Documento XII,* por el cual se vino en conocimiento de que el *retablo de las Monjas de Santa Clara* de dicha ciudad, hoy la más estimable joya de la pintura de dicho Museo, era obra de Luis Borrassá, pintada en 1415, puesto que en 17 de julio quedaba saldada la cuenta de su pintura; de modo que con este descubrimiento ya no teníamos una piedra, sino dos, para tocar la obra de Borrassá, y este descubrimiento resultaba para mí tanto más importante cuanto que en el retablo de las Monjas de Santa Clara de Vich no se da sino una de las típicas figuras de Borrassá, la más típica ciertamente; de modo que, de desconocerse en este libro el documento encontrado por Mosén Gudiol y Cunill, no por esto hubiera quedado fuera de Borrassá su más trascendental obra; pero su inclusión no resultaba tan incontestable como ahora, que el retablo resulta documentado.

Filia directamente el *retablo de Santa Clara* de Vich el bellísimo de *San Juan Bautista* del Museo de Artes Decorativas de París *(Louvre, pavillon Marsan),* porque el rey Agbar del retablo de Santa Clara se convierte en el de *San Juan Bautista* en Herodes Antipas; pero este retablo no tiene fecha, ni se la hemos

Digitized by Google

podido dar: sólo por lo muy trabajado de los rostros es por lo que podía reputarse como la última obra de Borrassá hoy conocida, si precisamente no tuviéramos en Barcelona, en la iglesia parroquial de Santa Ana, una nueva tabla de un altar consagrado al *Sant Esperit,* en el cual es de ver ese mismo cuidado en modelar los rostros y en iluminarlos de diferente manera, progreso considerable dentro no sólo del arte de Borrassá, sino de la pintura, porque lleva á la perspectiva aérea, y por realizar este avance Borrassá tan á la entrada del siglo merece gran concepto, como se convencerá quien lea el artículo del Sr. Thode sobre *La pintura en el Rhin mediano,* y el maestro de las escenas de la pasión de Darmstaedt[1], en donde se reclama para éste y para Conrado Witz, maestros del año 40, el haber puesto el arte alemán en el camino de tan trascendental procedimiento.

Otro documento nos da la fecha aproximada del gran *retablo del San Esperit de la Basílica de Manresa,* obra por nosotros conocida, gracias al *retablo del Sant Esperit de San Llorens de Morunys.* El documento descubierto por el oficial del Archivo Municipal de Manresa, Sr. Serret, que galantemente puso en nuestras manos, trata sólo de una pequeña restauración de que hubo de ser objeto la obra de Borrassá, por haberse abierto algunas tablas, y descascarado en algunos puntos; y como este remiendo se estipula en 1412, y en 1410 Borrassá contrata la pintura del *retablo de San Antonio Abad* para la misma Basílica, entendemos que el retablo del *Sant Esperit* seria anterior al de *San Antonio,* porque de lo contrario no quedaría tiempo para pintar el del *Sant Esperit* ni tiempo tampoco para su deterioro, causado por la humedad. Así, creemos que debe ponerse en 1408.

Filiado asimismo el retablo de San Cugat, el de *Todos los Santos,* por sus características borrassanas, la fecha de la obra también por aproximación puede fijarse, pues teniendo en el retablo las armas parlantes del abad Jaime de Mon*corp,* o sea el *corp,* cuervo, y habiendo Monçorp regido la abadía dentro de los

1) THODE: *Die Malerei am Mittelrhein im XV Jahrhundert und der Meister der Darmstaedter passionsscenen,* en *Jahrbuch der Koeniglich preussischen Kunstsammlungen* (Berlín, 1900). t. XXI, pág. 62.

Digitized by Google

LUIS BORRASSA: LA PENTECOSTES
Iglesia parroquial de Cardona

Digitized by Google

Digitized by Google

años 1411 á 1416, dentro de estos años se ha de colocar el altar de *Todos los Santos,* ó poco después.

Otras obras tenemos de Borrassá además de las citadas, pero sin fecha conocida ó probable: no son, pues, aquí de citar, ya que no damos ahora el catálogo de sus obras, sino un índice cronológico de las conocidas por sus fechas ciertas y probables, destinado á darnos á conocer al gran maestro en el glorioso curso de su carrera.

INDICE DE LAS OBRAS CALENDADAS DE LUIS BORRASSÁ

Retablo	para San Juan de Valls (Tarragona)	1396	Perdido
Id.	para un Mercader de Burgos . .	1401	Desconocido
Id.	de San Salvador de Guardiola . .	1404	Perdido
Id.	del Sant Esperit, para la Basílica de Manresa	1408	*Manresa*
Id.	de San Antonio, para la ídem . .	1410	Perdido
Id.	de San Gervasio (Barcelona) . .	1414	»
Id.	del monasterio de Santa Clara . .	1415	*Vich*
Id.	de San Cugat del Vallés	1411-1416	*San Cugat*
Id.	de San Llorens de Morunys. . .	1419	*San Llorens de Morunys*
Id.	de Lupparia.	1424	Perdido
Id.	de Moragues.	1424	»

Hasta qué punto Borrassá había de ser ya en la última década del siglo XIV un artista de nota y, por consiguiente, un artista de pretensiones, lo dice su alta pretensión de dotar á Cataluña, al arte catalán, de una Virgen propia. Que la idea de crear su *Dona Angelica* despertara al saber lo que había hecho Simón Martini en Siena, es muy posible; pero que por de pronto se lanzó él á la empresa sin conocer la obra del maestro sienés, para mí, y creo que para nadie, estará fuera de duda, siguiendo, como vamos á seguir, en sus obras, la gestación, desarrollo y fijación de ese tipo en mal hora abandonado por sus sucesores.

Guárdase en la sacristía de la iglesia parroquial de Cardona una tabla, la tabla central, procedente de un altar de la cofradía del *Sant Esperit*. Fundóse ésta en 1362, el día de la Natividad,

Digitized by Google

y su historia jurídica y personal podemos seguirla hasta marzo de 1418. Sus cofrades se dividían en cuatro grupos: el primero era el de la clerecía, el segundo el de las clases pudientes ó aristocracia, el tercero el de la burguesía, y el cuarto lo llenaban los menestrales, la gente de artes y oficios. En este último grupo, en su rúbrica, por dos veces, se dice que uno de los oficios incorporados á la misma era el de los pintores; pero toda nuestra atención no ha servido para descubrir un solo nombre de pintor de entre los que llevamos conocidos [1].

Mantuvóse el *altar del Sant Esperit,* no sabemos si íntegro ó mutilado, hasta 1840, tal vez en el propio sitio de su origen, que era á la entrada de la iglesia á mano derecha. En dicha fecha se suprimió dicho altar, y la familia de D. José Flotats y Llovet recogió y conservó en su casa hasta el año 1896, en que dicho señor la restituyó á la iglesia, la dicha tabla central del altar del *Sant Esperit.* Todo esto según la relación que me hizo el señor Flotats y Llovet.

Villanueva nos dice que le consta que por los años 1397 se habían ya consagrado varios de los altares de la iglesia [2]. ¿Era uno de los consagrados el altar del *Sant Esperit?*

La tabla salvada del naufragio del altar, por su arquitectura y pintura, puede pertenecer al siglo XIV. Su ejecución es simplista, dentro, sin embargo, de sus ya altas pretensiones artísticas. La composición, rigurosamente simétrica, la coloca en dicho siglo, y el perfilar los rostros acaba de fijar su tiempo. Como esta tabla ha sido muy retocada por algún desdichado pintor local de pasados tiempos, como lo pone de manifiesto el manto verdoso de la Virgen, con claros amarillentos y galón de ocre, la tabla presenta á primera vista un aspecto de mediocridad que no justifica su examen. En los doce apóstoles, formados en dos filas, seis á cada lado de la Virgen, hay un trabajo de individualización y de expresión que nos revelan las nuevas corrientes artísticas; y, si no hay todavía movimiento, no por esto se ha dejado de imprimir el posible dentro del avance dado por el jefe

1) Archivo Parroquial de Cardona: *Llibre de la Confraria del Sant Esperit.*
2) VILLANUEVA: *Viaje literario á las iglesias de España* (Madrid), t. VIII, pág. 201.

Digitized by Google

de la escuela catalana. Véanse las actitudes de *San Pedro* y *San Juan,* y el distinguir por el color de los cabellos castaños, rubios y blancos en San Pedro. En *la Virgen,* á los lados, asoma su bermeja cabellera.

Nada de perspectiva: en este arte, del principio al fin de su carrera, Borrassá se nos presenta muy ignorante.

Todo lo dicho constituye dicha tabla una obra del siglo XIV, pues ya se sobrentiende que los colores son claros, al temple, para no decir al agua.

Como en 1408 Borrassá se nos revelará en Manresa muy otro, para no descontar los saltos que puede dar un hombre de talento y de genio, es necesario colocar un lapso de tiempo suficiente para que el artista se vaya formando.

Esto dicho, fijémonos desde este primer momento en dos características del arte borrassiano: en el cómo presenta plegado el manto de la Virgen, y el abrir en el fondo del cuadro, naturalmente dorado, una abertura, que podríamos llamar ventana, en forma de segmento de círculo, al cielo azul.

No puede servir de comentario á esta tabla de Cardona, que dejamos para el siglo XIV, la contrata que Puiggarí extractó pactada entre Borrassá, pintor y ciudadano de Barcelona, y Juan Huniach, beneficiado de la iglesia de San Juan de Valls, para pintar un retablo á honor de San Miguel y de San Martín, para una de las capillas de dicha iglesia.

Debía el retablo constar de tres tablas, bancal y guardapolvo, ancho el total de 11 palmos por 16 de alto, cana de Barcelona. En la tabla central, mayor que las dos laterales, había de pintar á *San Miguel armado* y á *San Martín de obispo, con báculo y mitra.* En la compartición de encima de esta tabla central, *la coronación de la Virgen,* rodeada de ángeles. En la tabla del lado de *San Miguel* había de pintar tres cuadros de su historia: 1.° *cuando arrojó los diablos del Paraíso;* 2.° *cuando pesa las almas y las entrega á San Pedro;* 3.° *cuando saca las almas del Purgatorio.* En la tabla del lado de *San Martín,* en donde había igualmente de pintar tres historias, no se fijan los asuntos: se dejan á la libre elección del pintor. En el bancal, que contenía cinco historias, se hubo de pintar: «1.° com *Jesús fo pres;* 2.° com *fo batut en*

Digitized by Google

la colona; 3.° com *fo crucificat;* 4.° com *fo develat de la Creu;* 5.° com *ressucità*».

Inútil decir que se pactaba lo del azul de Acre, el carmín, el oro fino, etc. El precio era de 80 florines de Aragón; y como se hace constar que el florín valía á la sazón 11 libras barcelonesas, resulta que por el retablo se le dieron á Borrassá nada menos que 880 libras, suma considerable, que acredita la doble importancia de la obra y del autor.

Cinco años más tarde, esto es, en 1401, como hemos dicho, Borrassá pintaba para un mercader de Burgos llamado García Ruíz un retablo por el precio de 70 florines, ó sea, si se conservaba el cambio de 1396, por el precio de 770 libras barcelonesas.

Tiene este encargo decidida significación. El mercader castellano no había de encargar á un catalán la pintura de un retablo de la importancia que significa su precio de no ocupar Borrassá un puesto preeminente en la pintura. No había de llevar á Burgos, á Castilla, en donde no faltaban pintores, una obra que por su mérito no justificara el que se trajera del extranjero. Así es incuestionable que ya en el primer año del siglo de los Cuatrocentistas tenía hecha su reputación, su celebridad, Luis Borrassá.

¿Se ha perdido el retablo del maestro catalán? Para encontrarlo es buen dato el que en el guardapolvo hubo de pintar las armas de García Ruíz, que eran de azur con una estrella de oro, y encima una media luna de plata, y por timbre una cruz encarnada.

Borrassá capitulaba en 27 de agosto de 1404 la pintura del altar mayor de la iglesia de Gordiola, bajo la invocación de *San Salvador,* de 16 palmos de ancho por 15 de alto, cana de Barcelona, como el anterior, por el precio de 70 florines de Aragón, que, al cambio dicho de 11 libras, equivalía á 770 libras barcelonesas.

Diremos, á los fines de su hallazgo, que *San Salvador* había de estar representado «saent en sede magestatis, ab los quatre evangelistes», coronando la tabla central la del *Crucificado,* con las tres Marias, San Juan y judíos armados. En las tablas laterales había de pintar *la Transfiguración, la Cena,* como *Judas besa á Jesús y la prisión de éste,* y la *aparición de Jesús á la Magdalena.* En el

Digitized by Google

bancal, *la Resurrección,* la «*Passio imaginis,* so es, com los juheus bateren la image del Crucifix, e daquela image isqué gran multitut de sang», y el *Juicio final.* Véase en el *Documento III* esta contrata, y se notará la singularidad ya mencionada de exigírsele á Borrassá la promesa de pintar «en quiscuna historia una image dazur dAcre bo e fi, e les altres images de bon carmini e daltres bones e fines colors». Cláusula y condición que encontraremos casi textual en un contrato de otro pintor eminente, de Jaime Huguet, y nada menos que para medio siglo más tarde *(Documento XII).*

Puiggarí nos conservó para 1410, íntegro, el contrato de una nueva obra de Borrassá, también reservándose el manual del notario; y para antes de dicha fecha tenemos conocidas dos grandes obras de Borrassá, pero no sus contratas.

Existe en Cardona otra obra de Borrassá, además de la tabla del *Sant Esperit.* Esta obra es un gran retablo, grande en todos sentidos, consagrado á *Santa Úrsula* y á *Santa Ana,* que son las dos imágenes que se ven en la tabla central. De este retablo falta hoy en Cardona el bancal; pero de este bancal ¿dos de sus cuadros estarían en el Museo Episcopal de Solsona los que proceden de la colección de antigüedades que en Cardona había reunido Mosén Juan Riba, bien conocido por su famoso Museo de la Sal de dicha localidad, hoy también en Solsona? Entonces, salvo dos ó tres cuadros del bancal, tendríamos íntegro el *retablo de Santa Úrsula y de Santa Ana.*

Para un conocedor de la pintura de Borrassá, para el que dentro la iglesia parroquial de Cardona comparase las tablas del *Sant Esperit* y de *Santa Úrsula* y *Santa Ana,* la convicción de que este retablo era de Borrassá se formaría muy pronto; pero nos encontramos delante de una obra de transición, de una obra que acusa un gran progreso sobre la tabla del *Sant Esperit,* haciendo presentir el grande artista que había de ser Borrassá, á quien vamos á ver fuertemente preocupado en el estudio de la belleza femenina, que había de darnos su adorable Virgen; y en ese retablo, tal como se ve en Cardona, no aparece ninguna de aquellas dos características que hemos mencionado para el retablo del *Sant Esperit,* y que equivalen á la firma de Borrassá; pero estas

Digitized by Google

dos características las tendríamos en el bancal. Proceda este fragmento del altar del *Sant Esperit* ó del de *Santa Úrsula* y *Santa Ana,* su colorido, su factura, el dibujo, todo lo cual es de comparar con uno y otro altar, nos dicen que no hay duda posible: nos encontramos delante de una obra de Borrassá intermedia entre el *Sant Esperit* del siglo XIV y el *Sant Esperit* del siglo XV; de aquí que tan interesante sea el gran retablo de Cardona colocado detrás, en malísimas condiciones para verse, de un altar arquitectónico gótico construído en 1860, digno de desaparecer para siempre y de dejar el puesto que inmerecidamente ocupa, de nuevo, á la grande obra de Borrassá.

Tenemos en el bancal que reproducimos, el *Bautismo de Jesús* y *la Anunciación.* En uno y otro de estos dos cuadros es de ver el fondo dorado, y en él buriladas ligeramente unas ramas muy claras, serpentinas, y, sin embargo, con la hoja de la encina, para Borrassá la predilecta. Pues bien: en ese fondo dorado se presenta abierto, en forma de segmento, el cielo azul, del cual desciende el *Espíritu Santo* para *el Bautismo* y para *la Anunciación.* Esto visto, ya estamos seguros de encontrarnos delante de una obra de Borrassá. Pero, á mayor abundamiento, en *la Anunciación* tenemos la Virgen del *Sant Esperit de Cardona,* con el manto colocado de la misma manera, sólo que no cubre su cabeza, por no tratarse ahora de una Madona, sino de una doncella, y con un vestido igual y con el mismo adorno. Pero aquí Borrassá nos ha dado una explicación clara, documentada, del por qué de aquel que hemos llamado típico modo de recoger el manto de la Virgen para hacer resaltar su vientre. No es que pague tributo á la moda (¡como no la hubiese impuesto creación igual medieval conservada por Borrassá y el espíritu profundamente tradicionalista catalán!): lo que hace Borrassá es poner de manifiesto aquel vientre dentro del cual se cumplió la obra del Espíritu Santo, y como formando parte del labrado del vestido que lo cubre pone encima del mismo la primera palabra de la salutación angélica, *Ave.*

No estamos, al parecer, por la obra del bancal, muy distante de la tabla del *Sant Esperit:* por esto es difícil decidir si las tablas del bancal son de uno ú otro altar. En el *Jesús* y en el *Bautista* se

Digitized by Google

LUIS BORRASSÁ: BAUTISMO DE JESÚS. — LA ANUNCIACIÓN (BANCAL DEL RETABLO DE SANTA ÚRSULA DE CARDONA)
Museo Episcopal de Solsona

Digitized by Google

Digitized by Google

pueden reconocer dos de los apóstoles de aquella tabla. Las cabezas redondas de los ángeles, más redondas de intento por representar tipos infantiles, hasta parecen llevar el bancal á tiempos más lejanos; pero todo esto, que prueba sólo de dónde venía Borrassá, en el cuerpo del retablo, en los dos cuadros centrales, desaparece del todo como en el de *Santa Úrsula,* ó se mantiene al lado de *Santa Ana* para marcar su procedencia y fijar el adelanto conseguido.

San Juan Evangelista y *San Benito* se han dibujado en la tabla de *Santa Ana* conforme á los cánones tradicionales; pero *Santa Ana* procede ya del modelo, su cabeza ya es ovalada, hay proporciones, y sin el perfilado duro, obra en esta tabla, tal vez, de retoques posteriores, pero antiguos, *Santa Ana* se nos presentaría, lo mismo que *Santa Úrsula,* dentro de la nueva escuela.

Para Borrassá y para nuestra escuela de los primeros años del siglo XV, como no estemos aún al cerrar el XIV, la *Santa Úrsula* de Cardona era una figura soberbia. El modelo ha plantado: es indudable. El artista, ó, como decían entonces, *el menestral,* tiene miedo en sombrear la cara: la tradición y el gusto de la época, que quería las caras limpias, tendrían también en ello su parte. Pero el rostro es ya francamente oval y las proporciones se han observado. La figura total es elegante: aun con tener la cabeza grande, ésta es señoril. Su ademán es airoso, y su vestido, de un brocado de oro con vueltas encarnadas, es rico y artístico, haciéndolo resaltar la pelegrina, de azul turquí, con flores, apenas visibles hoy, de oro. El pelo es bermejo, no modelado, sino rasgueado; la tez, blanca; el collar que encontraremos en el *San Juan Bautista,* hoy en el Louvre, de azabache.

¿Queremos conocer al Borrassá del porvenir, al exquisito dibujante, al hombre de las graciosas proporciones y donaires femeninos? Pues véase la tabla de *Santa Úrsula y sus once mil vírgenes* como santas: la *Santa Úrsula* nos dice que ya Borrassá estaba casi en disposición de pintar el altar de *Todos los Santos* de San Cugat. Manresa tenía ya motivo para llamarle á su iglesia parroquial.

Cuando vemos á Borrassá poner tanto empeño en mover las manos de *Santa Úrsula* en un tiempo en que aun la estética no

Digitized by Google

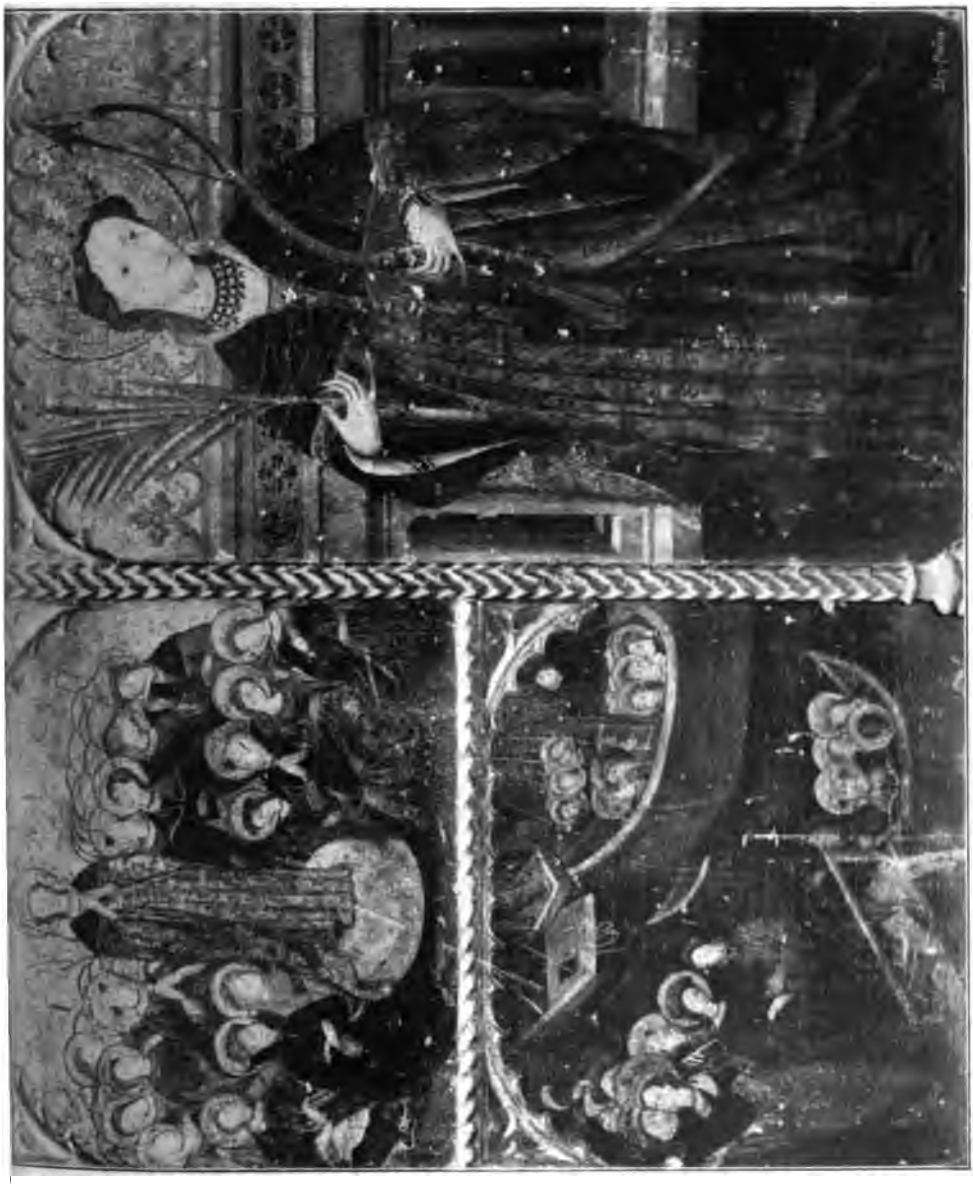
había fijado esta necesidad, pues se tardará un siglo en enseñarse, vemos lo que había de trabajar para conseguirlo; cuando notamos en ese mismo retablo, que es casi una excepción, en el *San Juan Bautista* del bancal de Solsona, los pies de este santo, largos y sin perspectiva el izquierdo, esto nos prueba las dificultades que aun encontraba Borrassá para la reproducción del natural. Aquí se manifiesta que la disciplina del modelo no formaba todavía parte de la educación artística.

La composición de este retablo comprende para *Santa Úrsula y las once mil vírgenes,* su *glorificación,* su *embarque para Colonia,* su *recibimiento en Roma* por el papa Ciriaco, y su *martirio.* Para el compartimiento de *Santa Ana* tenemos del lado de *San Juan Evangelista,* en escenas partidas, primero, el *encuentro de San Joaquín con el ángel* y el *encuentro de San Joaquín con Santa Ana* en la Puerta Dorada de Jerusalén; segundo, *San Juan Evangelista dentro de la caldera;* y en el segundo compartimiento *San Juan en Patmos* escribiendo *el Apocalipsis.* Del lado de San Benito, el *parto de Santa Ana* y la *Virgen subiendo la escalera del Templo,* y en el segundo cuadro, *San Benito en su retiro* y el *Milagro de la misa con las mal habladas.* El remate comprende en el centro *Jesús sentado en el trono,* rodeado de ángeles y teniendo á su derecha á su madre arrodillada, y á su izquierda á San Juan Evangelista. En la tabla de su derecha, *San Pedro recibiendo á las puertas del Cielo* (en donde, adentro, tres ángeles hacen música y hay varios santos) *á los bienaventurados;* y en la tabla de la izquierda *los condenados al infierno.*

Tienen estas composiciones valor diferente. Hemos citado el de *Santa Úrsula y sus vírgenes* en la gloria por su excelente dibujo, y en los otros esta cualidad falta: las figuras son cortas, las cabezas redondas: sólo en el *embarque de Santa Úrsula* aparece de nuevo cualidad que tan preeminente había de ser en Borrassá. En el plegado es en donde no se nota progreso alguno: los pliegues, largos, caídos, pesados, con vueltas y giros simétricos.

Pero el paso se había dado, y Borrassá se nos revela grande artista, como siendo ya todo lo que era, en 1408, al pintar el *retablo del Sant Esperit* para la cofradía de este título en la iglesia de Manresa. Hemos dicho ya que deducíamos la fecha que le damos del

Digitized by Google



LUIS BORRASSA: RETABLO DE SANTA URSULA
Iglesia parroquial de Cardona

Digitized by Google

Digitized by Google

hecho de haberse estipulado en 22 de septiembre de 1412, con el pintor manresano Francisco Feliu, la reparación de la abertura de algunas tablas y su descascaramiento en algunos puntos, particularmente en el *manto de Jesús* en el cuadro de la *Coronación de la Virgen (Documento VI)*, todo ello debido indudablemente á la humedad, porque á la sazón la capilla del Santo Espíritu era la última de la nave de la iglesia por su lado, de suerte que venía á formar ángulo con la fachada, que no existía sino en forma de un cierre provisional. Claro está, pues, que si el remiendo en cuestión se estipula en 22 de septiembre de 1412, y Borrassá pinta, es decir, contrata en 1410 la pintura del retablo de San Antonio con los cofrades de la misma y de la dicha iglesia de Manresa, y este contrato es de 21 de noviembre de 1410, y en él se estipula *(Documento V)* que el plazo para pintarlo era de un año, el cual acababa en Navidad de 1411, había de serle imposible á Borrassá pintar el *retablo del Sant Esperit* en el ínterin y tenerlo ya listo y necesitado de limpia y remiendo en 22 de septiembre de 1412.

Inmenso resulta el camino hecho por el grande artista desde la pintura del *retablo del Sant Esperit de Cardona* al *retablo del Sant Esperit de Manresa*. Mucho tiempo habría que contar medianero entre una y otra obra, de hallarnos delante de un artista que no estuviera dotado de condiciones excepcionales; y este lapso de tiempo, por muy largo que lo supongamos para el gran progreso realizado por Borrassá, ha de ser relativamente corto: á lo sumo lo que iba ya transcurrido del siglo XV.

Es en este momento cuando á mi entender se ha de poner un viaje de Borrassá á Avinyó. Estamos en los días del pontificado de Benedicto XIII, en momentos de continuo trasiego entre Avinyó y Barcelona. La vista de la Virgen de Simón Martini, la de la Catedral, ó las que indudablemente decorarían algunas estancias del Palacio, determinaron el avance. Borrassá, hemos dicho, como todos los grandes artistas de su tiempo, quiso crear su Virgen, como en España la creó posteriormente Murillo; y esa Virgen de Borrassá, que hemos visto en el bancal de la *Anunciación de Solsona* como primer intento, y en el retablo del *Sant Esperit de Cardona* después, marchando á su determinación, apa-

Digitized by Google

rece fijada en el *retablo del Sant Esperit de Manresa;* y si en los primeros pasos podíamos creer que Borrassá los daba fija su atención en la *Verónica de Nostra Dona* del rey Martín, ahora en Manresa, no cabe dudarlo, ha sido Simón Martini, ha sido su Virgen, la que ha dado á Borrassá el modelo de la suya.

En Manresa ya el manto de la Virgen no cubre por entero su cabeza: ya, como Martini, se lo retira para atrás, dejando á la vista la rubia y ondulada cabellera, con lo cual le quita el aspecto monacal que hasta aquí revistiera entre nosotros la Virgen, como lo había revestido en todas partes durante la Edad Media. Esto es un triunfo de la sociedad civil, la afirmación del sentido humano en el arte, esto es, el que el ideal de la belleza divina está en el ideal de la belleza terrestre. El naturalismo triunfaba en Manresa con Borrassá. Si no admitimos que nuestro gran pintor despertara al grande arte en Avinyó, será necesario suponerle en Italia, en Pisa, en Florencia, en Siena, y yo no veo la necesidad de llevarlo tan lejos, cuando muchísimo más cerca podía encontrar Borrassá todo lo que en Italia podía servirle de maestro, esto es, la obra de Duccio y de Martini y de los discípulos de estos dos grandes maestros italianos.

Que Borrassá se llevó de Avinyó algo más que la Virgen de Martini, esto lo dirán cuantos hayan visto los *frescos de los Profetas* y los de las *torres de San Juan y de Trouillas.* Llevando impresas en nuestra retina las imágenes de Borrassá, hemos ido á Avinyó estando en prensa este libro, y en más de una ocasión, á no ser por la diferencia de tamaño, hubiéramos creído que sólo veíamos lo que llevábamos impreso en nuestros ojos. Todo el sentido naturalista, y aun realista, de la escuela de Siena, todo su dibujo castigado, y á veces hasta el exceso, todo esto Borrassá lo encontró en Avinyó, y de todo esto hizo su credo artístico. Lo que no encontró en Avinyó fueron grandes enseñanzas en perspectiva caballera, y por esto sin duda alguna fué Borrassá un mal perspectivo hasta al fin de su vida.

Estupendo nos parece el progreso realizado por Borrassá en el *retablo del Sant Esperit de Manresa,* y estupenda esta obra por su tiempo entre nosotros. Exagerado podrá parecer nuestro calificativo, pero compárense las docenas de tablas grandes y peque-

Digitized by Google

ñas del retablo de Manresa con las creaciones de su tiempo en las escuelas extranjeras, y se confesará que á la sazón podía la escuela catalana tomar puesto entre ellas.

A punto ha estado de que pudiéramos perder esta grande

LUIS BORRASSÁ: RETABLO DEL SANT ESPERIT
Basílica de Manresa

obra de Borrassá, pues aun no hace treinta años que se quiso reemplazar el retablo por uno de tantos adefesios góticoarquitectónicos de nuestros días, y de los cuales tiene ejemplares la Basílica de Manresa. Principióse á desmontar, y, por fortuna, el clamor de unos cuantos manresanos ilustrados impidió el desastre;

Digitized by Google

pero, de la parte desmontada del bancal, una mitad por lo menos desapareció: la otra mitad se ha conservado en el Archivo, en donde ya se había perdido el conocimiento de su procedencia. Tiene el retablo hoy otro bancal, pero de dónde procedan los santos de medio cuerpo que lo adornan, indudablemente de otro retablo de la misma iglesia, no lo sabemos. En su forma actual data el altar del año 1879, época de su restauración por el pintor manresano Francisco Morell [1], que, de no haber fallecido, hubiera seguramente explicado la desaparición de la mitad del bancal de que hablamos.

Contiene el retablo catorce tablas encuadradas por seis montantes, divididas en seis capillitas, de modo que contienen treinta y seis de sus santitos, en los cuales parecía complacerse Borrassá, porque son todos, por su dibujo, un verdadero regalo de los ojos. La imaginería catalana haría bien en acudir á su hermosísimo santoral, con lo cual se libraría de pagar tributo al extranjero. De las catorce tablas, las dos del centro son la de la *Venida del Espíritu Santo* ó *Pentecostés,* igual á cuatro de los de sus lados; la de encima, *la Coronación de la Virgen,* tiene el ancho de la anterior y es más alta que las colaterales.

Los cuadros, doce, que encuadran las dos grandes tablas del centro, contienen los siguientes asuntos: *Jesús como creador del mundo; Jesús creando á Adán; la Anunciación; Belén; Adoración de los Reyes; Presentación al templo; Bautismo de Jesús; Transfiguración; Resurrección; Cristo ante los Apóstoles; Ascensión; San Pedro predicando el Evangelio.* El retablo está terminado por cuatro tablas en forma de capillas, con ángeles de medio cuerpo, con filacterias laudatorias.

Poniendo de lado la *Pentecostés* de Cardona con la de Manresa, el menos inteligente echa de ver el paso de gigante dado por Borrassá. Nada de aquella agrupación simétrica y en fila que denuncia en la obra de Cardona al maestro gótico. Ahora la composición es natural y contrastada, tanto más cuanto que por primera vez aparecen rodeando á la Virgen un grupo de mujeres, que también, como es de ver, reciben los dones del Espíritu Santo.

---

1) TÁMARO: *Monografía de la Seo de Manresa* (Manresa, 1884), pág. 70.

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

~~Luis Borrassá~~: Coronación de la Virgen
Retablo del Sant Esperit de la Basílica de Manresa

Ya no se trata, pues, de los doce Apóstoles, como en Cardona, sino de todo el Colegio Apostólico, sin distinción de sexos. Dicho se está que la presencia de las mujeres anima y embellece la composición. Ahora la agrupación es en círculo, y aparecen delante, á la derecha de la Virgen, San Pedro, y á su izquierda Santo Tomás, aquél extasiado, éste dudando ó reflexionando.

Digitized by Google

Como nota anticuada, como efecto de la antigua ordenación simétrica que todavía perdura, merecen notarse los brazos que en el fondo se levantan en señal de admiración.

Grande ha sido, pues, el progreso realizado en la composición; pero ¿y el llevado á cabo en el dibujo? Esto en donde es más de admirar es en las figuras de los santos de los montantes. Ni uno solo puede dejar de presentarse como un modelo. Todos ellos están tomados del natural, pero de un natural interpretado de la manera más graciosa y más gallarda. En los cuadros de composición, esa elegancia tal cual vez cede á las tradiciones góticas: el *Cristo resucitado,* con su manto de brocatel de oro, ejecutado con una virtuosidad digna del arte flamenco, nos recuerda todavía las más espléndidas miniaturas góticas. La ciencia, el arte del dibujo, en donde es de ver es en las docenas de testas, á cual más hermosas, de todo el cuadro. Los ángeles del *Bautismo de Jesús* son un verdadero dechado de hermosura, y los encontraremos de nuevo en el *retablo de San Juan Bautista,* ó de *Castells,* de París. En cuanto á las extremidades, indudablemente Borrassá pagaba contribución al gusto de la época. Las manos, bien dibujadas, tienen los dedos largos y afilados. Los pies son desmesuradamente largos. Esto no era tomado del natural, sino el resultado de la moda estúpida del zapato de larguísima punta.

Que Borrassá construía ya sus figuras de una manera sólida, anatómicas, lo dicen las dos magníficas figuras de la *Coronación de la Virgen.* Compárense estas figuras con las de *San Juan Bautista* y la santa de la parte del montante que cierra *la Coronación,* y dígase si puede darse nada más correcto.

Es en estas pequeñas figuras de santos en donde el modelo natural mayormente se revela en los partidos de pliegues. Estos, ora tirados, ora recogidos, caen y se recogen sin rebuscamiento de ninguna clase. Aun no ha sonado la hora de la invención del ridículo plegado flamenco.

Novedad en las composiciones, cierto no es de señalar. La invención no es peregrina: es tradicional. El miniaturista de los siglos anteriores tendría que ver.

Los asuntos de mayor complicación los tenemos en las dos tablas del bancal.

Digitized by Google

En el cuadro representando á San Esteban disputando con los rabinos, dentro del ritmo de la composición de la época, hay algo más que una bella agrupación de figuras, pues el artista ha llegado ya á ponerlas en acción en gesto y expresión.

Ignoramos de lo que se trata en el segundo cuadro del

LUIS BORRASSÁ: SAN ESTEBAN Y LA SINAGOGA
Bancal del retablo del Sant Esperit de la Basílica de Manresa

bancal. La composición es sencilla, pero artística. No hay amontonamiento, hay individualización, aun cuando todos sean más ó menos rubios.

Invención de Borrassá hemos dicho que era la manera de recoger la Virgen el manto, dejando al descubierto el vientre divino. Véase nuevamente esa circunstancia en *la Virgen del*

Digitized by Google

Sant Esperit. Aquí la túnica no lleva la fibula ó rosetón del galón que la decora en la línea del cuello. Este adorno ha desaparecido por poco elegante: la preocupación del cuello clásico ha hecho que desapareciera. Este no se presentaría con toda su sensual belleza de llevar cortada su línea. No se tenga por detalle insignificante

LUIS BORRASSÁ: CUADRO DEL BANCAL
Retablo del Sant Esperit de la Basilica de Manresa

esta particularidad, que es importante para la acción graciosa de las líneas. Con esto ha mejorado el tipo Borrassá, pero haciendo incuestionable por la conservación general de las líneas la permanencia del tipo. Se puede afirmar ya desde ahora que Borrassá ha creado su Virgen, como habían creado las suyas Duccio y Martini, como creara la suya Juan van Eyck, como crearán en los siglos XVI y XVII las suyas Rafael y Murillo.

Digitized by Google

Respecto del avance técnico, éste se nota, pero no es en la pintura tan grande como en el dibujo. La técnica del fresquista es la que parece aún dominar sobre todo en los desnudos. Pero ya no perfila tan fuertemente en Manresa Borrassá como en Cardona. En cambio, el rasgueado superior se acentúa, porque se busca el camino de la modulación ó del sombreado, contrario al empleo del temple. Pero aun hay miedo. Las cabezas de mujer y de ángeles casi podría decirse que no son pintadas, tan grande es el temor del artista en descomponer su belleza. Iluminadas todavía de frente, carecen de profundidades, de sombras. Si el negro continúa excluído, el carmín, con estar tan de moda, apenas se deja ver en mejillas y labios. Continúan, pues, saliendo por claro las cabezas: de aquí que en los cuadros de muchas cabezas, éstas produzcan un defecto desconcertante, que no cesa sino considerándolas una por una, para que nazca la impresión del mérito del artista, capaz, con tan escasos recursos, de dar intención, expresión y variedad á los rostros.

Borrassá prueba que ya era hombre sólido para conservar los tipos que creaba en la serie de sus composiciones en un retablo, y nada mejor, para acreditar en este punto su superioridad, como la condición que se le impone en el contrato para pintar el *retablo de San Antonio Abad,* de que luego hablaremos.

Que no teníamos por qué pararnos en discutir si el *Sant Esperit de Manresa* era ó no de Borrassá, esto lo habrá evidenciado lo dicho y las reproducciones de parte de su obra. Pero aun debemos en este respecto llamar la atención sobre la típica creación de la segmentación de los fondos de luz. Aun cuando éstos sean del todo dorados y estampados con pequeñas rosas góticas, Borrassá, hemos dicho, abre en la parte superior una ventana al cielo azul, estrellado ó no. Ese segmento de cielo se nos presenta en los dos cuadros de la pradela ó bancal de Solsona, se nos presenta en el *Sant Esperit de Cardona,* ahora en Manresa le tenemos en el *Sant Esperit,* acompañada de unas nubes pintadas como habiéndose rasgado para darle salida, tal como un sello cubierto y sobrepuesto al abrirse su envoltura. Esta particularidad de las nubes abriéndose no se reproducirá en los cuadros del retablo manresano, pero sí la segmentación, en el *Bautismo de Jesús,* en *San Pedro predicando el*

Digitized by Google

Evangelio, etc. Estas características borrassanas recibirán todavía nuevas confirmaciones.

Bien se puede asegurar que el *retablo del Sant Esperit* de Manresa había de causar en toda la ciudad grandioso efecto, y su inmediato hubo de ser el que le confiaran los cofrades de San Antonio Abad de dicha iglesia, que eran los maestros curtidores, la pintura de su retablo, del cual ya hemos dicho que no había quedado ni una sola tabla, pero sí el contrato para pintarlo; contrato que puede leerse en nuestro *Documento V*, y cuya importancia haremos resaltar, porque también de paso nos explicará algo técnico del *retablo del Sant Esperit*, pues claro está que en este punto no habían de variar ni las condiciones impuestas al artista en una y otra obra, ni, en consecuencia, lo que éste tuvo que hacer para sujetarse á las mismas.

Ahora bien: en esta contrata, de fecha de 21 de noviembre de 1410, á la vez que se estipulaba que la parte escultural, fondos de los cuadros y adornos de los vestidos habían de ser de oro fino, de lo que protestó Borrassá para los vestidos, diciendo que era costumbre hacerlos con *oro partido*, á la vez que se le pide que cuelgue de los hombros de San Antonio una capa de brocado de oro, y que de este brocado vaya vestido el rey en aquellos asuntos en que «haya de haber rey», y se le impone que á los demonios no los pinte todos negros, sino que los hayan «encarnados, verdes y de otros colores finos», se le previene terminantemente *«sie tengut e age a fer los encarnaments, assi com cares e mans e peus, quis mostren nus, tots de sa ma»*. Cuando se exigía, pues, de Borrassá que todos los desnudos fueran suyos, es señal que éste había ya llegado en su representación natural á una altura que hacía su reputación; y á la vez nos enseña hasta dónde podía llegar la costumbre de hacerse auxiliar los maestros por sus discípulos, lo que explicaría no sólo la desigualdad que casi siempre se echa de ver entre los varios cuadros de un retablo, sino los verdaderos adefesios que con gran frecuencia se presentan en un solo cuadro, acusando manos y procedimientos diferentes. En el *Sant Esperit* de Manresa son de ver los ridículos soldados de la tabla de la Resurrección, lo que no puede explicarse sino diciendo que Borrassá abandonaría la tabla á un discípulo después de pin-

Digitized by Google

tada la figura del Cristo y la de la Magdalena. No estaba, pues, de más la condición de que Borrassá pintaría los desnudos; pero nótese que esto no es sino «un cuando menos», y esto acredita la autoridad y reputación merecida de nuestro grande artista.

Se le pagaron por la obra 294 florines en oro de Aragón, que al cambio dicho dan 3.234 libras, precio que no podemos tachar de excesivo, porque la obra nos es desconocida; pero, como nos parece muy alto, nos hemos preguntado si para 1410 el cambio del florín de Aragón sería el de 11 libras barcelonesas. No hemos sabido averiguarlo: sólo para 1419, esto es, para nueve años más tarde, hemos encontrado que el florín de oro de Aragón valía 7 libras y 10 sueldos, esto es, 7 libras y media; pero aun á este precio nos parece un gran precio, pues se trata ya de 2.205 libras. Como, pues, por este tiempo el valor del oro no hubiese bajado mucho, no se explica dicho precio sino por tratarse de una obra de mérito excepcional.

Pero si el pagar bien ó á buen precio las obras de un artista es signo de su valer, el que tenga que estar continuamente con las manos en la obra todavía será mejor señal de su crédito. Acabamos de ver á Borrassá dando término, uno tras otro, á dos retablos de grande importancia. Pues bien: sin levantar mano le vemos, cuando de nuevo los documentos llegan á nuestras manos, trabajando en dos obras, ciertamente de desigual importancia, á juzgar por su coste.

En 12 de junio de 1414 había contratado con la iglesia de San Gervasio de Cassolas, pueblo vecino de Barcelona, hoy uno de sus barrios, la pintura de un retablo por 44 libras moneda barcelonesa de terno; y de haberlo pintado y estarlo cobrando nos da la justificación un recibo firmado ante el notario Bernardo Pi el sábado 9 de febrero de 1416[1].

Es ahora, cuando vemos el alto aprecio que se hacía de la pintura de Luis Borrassá y su boga, cuando podemos presentar un primer caso que permite juzgar del dicho concepto por el precio

1) Archivo de Protocolos de Barcelona: *Manuales de Bernardo Pi*, legajo 13. — Por error de ajuste en nuestra lista de notarios del siglo XV que nos han suministrado datos, publicada en la página 7, falta Bernardo Pi, de quien son precisamente los documentos que hemos recogido de Borrassá, y otros no menos interesantes.

Digitized by Google

que por la obra se pagaba, ya que cobraba 200 florines, que le fueron satisfechos en 17 de julio de 1415, ó sean 1.500 libras si los contamos al precio de 1419 *(Documento VII)*, por el *retablo de Santa Clara* de Vich. Por este precio, y por lo que es el retablo, podemos imaginarnos lo que había de ser el de Manresa; pero como el sobreprecio podría deberse á sus mayores dimensiones, démonos por bien felices de poder presentar una obra de tan gran mérito como el *retablo de Santa Clara* del convento de dicho nombre de la ciudad de Vich, hoy en su Museo Episcopal.

Habiéndose conservado felizmente todas las tablas, su conjunto es fácil de obtener.

Sus dimensiones son 4'18 metros de ancho por 5'62 metros de alto en el centro.

El bancal, dividido en nueve casas, como se decía, ó compartimientos, trae medias figuras de *San Jorge, San Ibo, Santa Petronila, Santa María Egipciaca, San Restituto, Santo Tomás Apóstol, Santa Delfina, San Marcial, San Matías* y *San Paulino de Nola.*

Levántase el cuerpo del retablo sobre el bancal, partido en tres secciones, separadas por sencillas columnas salomónicas, y cada una de ellas dividida en tres cuerpos: el primero, de abajo á arriba, lo ocupan una serie de figuras de tres cuartos del natural, representando, de izquierda á derecha, á *San Pedro Mártir, Santa María* y *San Simón,* en el compartimiento central *San Miguel matando el dragón, Nuestra Señora de la Esperanza adorada por San Cipriano y Santa Cristina,* y *Santa Clara,* con corona baronal y báculo. En el tercer compartimiento están las imágenes de *San Judas, Santa Perpetua* y *Santo Domingo de la Calzada.*

En tres cuadros, correspondiendo uno á cada compartimiento, tenemos en el primero, ó sea el de la izquierda, siempre mirando el altar montado, el *Degüello de los Inocentes,* en el central á *San Francisco y las tres órdenes franciscanas,* y en el compartimiento de la derecha el *Martirio de San Judas y San Simón.*

Forman el cuerpo superior tres grandes tablas representando por el orden dicho *el rey Abgar en el momento de recibir el retrato de Jesús,* en la tabla central, como de costumbre, *el Calvario,* y en la tercera, ó de la derecha, á *Santo Domingo salvando unos náufragos en el Ródano cuando su peregrinación á Galicia.*

Digitized by Google

Nuestro *ecphrasta,* una vez se hubo figurado el altar que acabamos de describir, «lo transporta mentalmente á la cavidad del ábside sacrosanto», y exclama: «Como que es la hora de los oficios divinos, el pueblo de Dios llena las naves del oscuro templo: sólo el altar mayor resplandece de luz, mostrando las pinturas del retablo. Las lámparas suspendidas en la bóveda iluminan los cuerpos superiores; las palmatorias, los de en medio; los cirios de la credencia alumbran el bancal. Si algo se oculta á los ojos del cuerpo, todo se revela á los ojos del alma, esclarecida por la fe. Por encima de todo, el indispensable *Calvario:* Longinos con su lanza sangrienta, los sayones echando suertes sobre la túnica sagrada»,— no hay tal cosa — «las santas mujeres llorando á mares, el discípulo amado confortándoles», — tampoco, — «en el santo madero el Dios de los cielos muriendo para salvar al pecador. En otro compartimiento de más abajo, la *Degollación de los Inocentes:* á un lado, los secuaces de Herodes presenciando la bárbara sentencia; en el otro, un montón de cuerpos infantiles chorreando sangre inocente por las aberturas de sus carnes. Y siguen del mismo modo otros pasajes, cuya comprensión es clara, aunque terrible. Pero... en las comparticiones centrales el sentido se oscurece y se me escapa la significación. ¿Qué pensamiento místico esconderá aquel Santo Domingo de Guzmán, sacando de las aguas de un río á unos hombres arrastrados por la corriente? ¿Serán éstos los herejes albigenses, salvados por la predicación del santo, sobre las orillas del Tarn? ¿Qué significará aquella otra escena en que un apuesto y gentil mancebo, luciendo real corona, entre una cohorte de damas y caballeros, recibe postrado, de manos del Señor, un ancho filacterio que dice en catalán: «Bienaventu» rado el que crea en Mí, sin necesidad de verme»? ¿Hará la vetusta pintura alguna alusión de palpitante actualidad á las discusiones dinásticas de aquella época azarosa? ¿Qué querrá representar aquella tabla de al lado en que prelados y monjas contemplan el degüello de dos santos nimbados de oro, mientras el espíritu maligno, rojo, alado, revolotea siniestro sobre aquel acto de sangrienta inmolación? ¿Se referirá tal vez al famoso cisma de Occidente, iniciado en el siglo anterior por Clemente VII? ¿Quién puede afirmarlo? Mas ¿qué importa deducir ese sentido histórico, cuando se

Digitized by Google

goza del espectáculo de aquellas visiones que, como coros místicos de un himno celeste, aparecen circundando el canto principal, donde se desarrolla plásticamente la leyenda de oro de las fundaciones franciscanas? En medio de la composición, y sentado en un trono, vese el santo de Asís, pálido, grave, majestuosamente austero; á la derecha, los frailes menores, postrados de hinojos en humilde y placentera devoción; al otro lado se arrodillan las minorisas con el rostro iluminado de regocijo espiritual; y en último término, y como asomados á una galería, los laicos de la *tercera regla,* de abigarrado vestir y en animada agrupación; y á frailes y á monjas y á seglares distribuye el padre San Francisco los libros de la orden, cuyos mandatos suponemos son la pobreza, la pureza y la humildad»[1].

Del Sr. Casellas no podemos decir lo que de Philostrato el antiguo, que conocía bien á Homero, á Hesiodo y á los antiguos poetas griegos; pues el Sr. Casellas ha demostrado, al describir el *retablo de Santa Clara de Vich,* que ni aun sabía que hubiese escrito la vida de los santos un cierto Jaime da Varaggio. Con sólo haber dado una ojeada á la *Historia lombárdica seu Legenda Sanctorum,* ó sea á la *Leyenda Áurea* por otro nombre, dejara en paz á los albigenses, á las discusiones dinásticas, al papa Clemente VII y á todas sus trascendentales cavilaciones, que no sabemos si pueden consentirse ni aun á *ecphrasta* del mérito del Sr. Casellas, porque bien pudiera ser que él fuera el responsable de resultar que no tendría mayor afición á la *Leyenda de los Santos* el canónigo Sr. Collell, cuando ve en el cuadro del martirio de los Santos Judas y Simón nada menos que «á Elías y Henoch en la lucha final del Anticristo»[2].

En la edición de la *Leyenda de los Santos,* impresa en Burgos por Juan de Burgos, hay un gran número de grabados retratos de santos. De este libro no se conoce más ejemplar que el que posee la biblioteca del British Museum. Cuando saqué copia de los grabados de la *Cárcel de Amor,* de Diego de San Pedro, para reivindicarlos como catalanes, saqué asimismo copia de algunas

1) CASELLAS: *La pintura gótico-catalana en el siglo XV,* lugar citado, pág. 189.
2) Idem idem, pág. 189.

Digitized by Google

LUIS BORRASSÁ: RETABLO DE SANTA CLARA

SAN MIGUEL Y NUESTRA SEÑORA DE LA ESPERANZA
ADORADA POR SAN CIPRIANO Y SANTA CRISTINA
Museo Episcopal de Vich

Digitized by Google

Digitized by Google

estampas que ilustran el libro de Vorágine, que no son pocas, y sumamente interesantes para la historia del grabado español; pero á los fines de este libro ninguna de mis copias responde, lo que digo por si se encontrara alguna que nos diera una imagen tomada de un retablo catalán.

Acabemos recordando que tal vez tenga la culpa de tanta divagación el autor del *Catálogo* del Museo Episcopal de Vich, quien veía en el dicho martirio de los Santos Judas y Simón una alusión «á algun hecho de la heregía arriana»[1]. Hoy el conservador del Museo ya cuida, á los que se interesan por dichas tablas, de advertirles el error del *Catálogo*.

Ignoramos si existe en Cataluña ó en otra parte una composición igual ó parecida á la del retablo que estudiamos: para nosotros es única, y no podemos menos de llamar la atención sobre el efecto que había de producir aquella fila de santos de tres cuartos del natural que nos han guardado verdaderos primores del arte de Borrassá. Son para nosotros los más hermosos los que corresponden á la tabla central.

Claro está que desde luego se nos impone la imagen de *Nostra Dona de la Esperança*, que no es otra que la Virgen de Borrassá, la que hemos admirado en sus *Pentecostés*, y que nos presenta ahora sentada bajo dosel y cubierta la cabeza por un ligero velo. Nótese el sombreado del rostro de la Virgen. Es ya un progreso en la técnica de Borrassá, pero un progreso miedoso. A los dos grises azulados ó verdosos une ahora el blanco, y el rosado se deja ver en labios y mejillas. Hay, pues, más color en las carnes y hay más modelado. Sin embargo, todo esto que notamos en *Nuestra Señora de la Esperanza* y en *Santa Clara*, casi falta en el *San Miguel*, que se presenta tratado, como el *San Jorge* del bancal, con gran timidez. Estas tres figuras, por su elegantísimo dibujo y admirables proporciones, merecen sin reserva el nombre de académicas. La *Santa Clara* formó escuela: la veremos en la Catedral de Barcelona en la obra admirable de Juan Cabrera. Es también notabilísima esta tabla por el color, pues la Virgen, que viste de blanco y oro y manto azul salpicado

1) *Catálogo del Museo Arqueológico-artístico episcopal de Vich* (Vich, 1893), pág. 81.

Digitized by Google

LUIS BORRASSÁ: SANTA CLARA
Del retablo de Santa Clara.—Museo Episcopal de Vich

con flores de oro y vueltas blancas, destaca de una manera admirable del fondo carmín y oro del brocado del dosel, contrastando con el pardo oscuro vestido de Santa Clara y el caliente oro de la armadura de *San Miguel* y los bermellones de su escudo y cota. Las alas del ángel, con ojos á lo pavo real, completan ese cuadro de color, cuya intensidad aumenta el fondo dorado y el pelo bermejo de *la Virgen* y de *San Miguel*.

No es esta la sola tabla que por sus condiciones artísticas se apodera de la atención. En el mismo bancal se notan iguales condiciones, y son de notar, por lo mismo, que solían ser siempre descuidados los bancales, cuando no se entregaban á los discípulos. El *San Jorge* es naturalmente en

Digitized by Google

LUIS BORRASSÁ: SAN FRANCISCO Y LAS TRES ÓRDENES FRANCISCANAS (RETABLO DE SANTA CLARA)
Museo Episcopal de Vich

Digitized by Google

Digitized by Google

todo de la misma familia del *San Miguel;* y como entre aquél y *Santa Petronila* se coloca *San Ibo,* con su blanco traje monacal, el contraste entre la riqueza de colores de los dos primeros y la placidez del blanco y oro de *San Ibo* causa un dulce contento á la vista.

Que perseguimos en este retablo al Borrassá colorista, no hemos de negarlo. En Manresa se le puede ver exuberante de color; pero colorista, esto es, buscando en el contraste y armonía de los colores de un total un efecto de color, esto no se puede ver sino en este admirable *retablo de Santa Clara,* joya inestimable del cuatrocentismo catalán.

Júzguese del efecto del cuadro central, *San Francisco y las órdenes franciscanas,* con sus pardos y negros, encuadrado arriba por el *Calvario,* abajo por la tabla de *Nuestra Señora de la Esperanza,* y á uno y otro lado, por los blancos de los sacerdotes paganos del cuadro arrimado á San Judas y á San Simon, y del otro por los desnudos cuerpos y la roja sangre de *los Inocentes.*

¿De dónde sacó Borrassá su tipo de San Francisco? Sabido es que los grandes maestros toscanos trabajaron á más y mejor para fijar el tipo del fundador de las órdenes menores: su gran popularidad lo exigía, la decoración de la célebre Catedral de Assís lo impuso. Giotto tuvo que ver en su creación, y los giottistas continuaron su tarea; pero frente á San Francisco se levantó Santo Tomás de Aquino, y el mundo artístico se vió dividido entre franciscanos y dominicanos. Fué Schaase el primero en llamar la atención sobre estas dos escuelas, y aquí ha de bastar sólo la memoria de esa lucha que parece haber resonado entre nosotros, porque es imposible, delante del San Francisco de Borrassá, dejar de recordar el Santo Tomás de Traini, de Santa Catalina de Pisa. ¡Quién sabe si Borrassá no encontró también en Avinyó dicho tipo! Para mí esto es lo más probable, desde el momento que mi memoria une á Traini con Borrassá.

Dista mucho de ser el mejor ni el más interesante de los cuadros del retablo el de *San Francisco.*

Tampoco lo es el *Degüello de los Inocentes,* con tener que admirar el grupo de la madre con el niño de espaldas en brazos, y, como tipos que se reproducen en otras obras, el de Herodes y

Digitized by Google

su ministro. Asimismo no es la mejor el *Santo Domingo de Guzmán* salvando á unos náufragos del Ródano, dándoles su bordón para que se agarren, con ser dignas de aprecio las cabezas de los náufragos en medio de su arcaica agrupación. Otro tanto decimos de la escena del *Calvario,* que es la más floja en todos sentidos. Tampoco ocupa el primer puesto la tabla del *Martirio de San Judas y San Simón,* que á tantas lucubraciones ha dado lugar; pero ya ésta y la realmente superior del *rey Abgar* merecen fijar la atención de cuantos deseen conocer la obra y mérito de Luis Borrassá.

Veamos, ante todo, lo que escribió Vorágine [1]. Simón y Judas, llamado éste también Tadeo, hermanos de Jaime *el Menor* y de María Cleofé, mujer de Alfeo, fueron enviados por el apóstol Tomás, después de la Ascensión del Señor, al rey de Edesa Abgar, por haber éste escrito una carta á Jesús reconociéndole como hijo de Dios por la fama de sus milagros, por sus curaciones, llevadas á cabo sin drogas y sin hierbas, y en cumplimiento de lo que Jesús le había contestado, que fué lo siguiente, según se puede leer en parte en la tabla de Borrassá: «Benuyrat est Albagan com ara ais cregut e no mas vist, car scrit es de Mi que aquels qui nom veuran em creuran, benuyrats seran: e de açò que tu m pregues q io vinga a tu, sapies que a Mi cové que complesca çò perquè som tramès, mas || que yo regrese al lado de Aquél que me ha enviado. Pero desde el momento en que haya subido al Cielo, te enviaré á uno de mis discípulos para curarte y darte la verdadera vida». Lo que está en castellano de la carta es lo que no se ve en la filacteria del cuadro de Borrassá.

Abgar, viendo que no le había de ser dado ver á Jesús, envió á él un pintor para que hiciera su retrato; pero el pintor no consiguió hacerlo á causa del resplandor del rostro de Jesús. Lo cual observado por éste, aplicó su rostro sobre el manto del pintor, dejando en el mismo impresa su imagen.

---

1) Citamos la traducción francesa de Wyzema, *La Legende dorée* (París, 1902), porque ya hoy se encuentra en manos de cuantos se interesan en la pintura medieval y religiosa, págs. 597 y siguientes.

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

La escena representada, pues, en el cuadro de Borrassá, es la del momento en que Judas y Simón presentan á Abgar la verónica de Jesús, que aquél, con sus mujeres, reciben de rodillas. La carta de Jesús á Abgar no es más que una explicación del asunto. ¿Cómo no preguntarnos ahora si en lo que dejó ver Borrassá del pintor que presenta la Verónica de Jesús no es de ver parte de su retrato? Mejor ocasión para ello no había de tener en su vida, y ya es sabido que siempre los pintores han llevado á sus cuadros, no sólo su retrato y figura, sino las de sus allegados.

Cumplida su misión, Judas se fué á predicar el Evangelio por Mesopotamia, y Simón por Egipto; luego, reunidos de nuevo, se fueron á hacer lo mismo en Persia, en donde se encontraron frente á frente con los Magos, contra quienes emprendieron gran campaña, que no es de relatar por no interesar al cuadro de su martirio, que ocurrió en Suamir, ciudad que tenía setenta sacerdotes de los ídolos, á quienes los Magos excitaron contra los apóstoles. Presos y llevados delante de los ídolos, y para probar al pueblo que éstos estaban llenos de demonios, les ordenaron que salieran de sus estatuas respectivas, lo que sucedió como se les había ordenado, lo cual, «visto por los sacerdotes, se arrojaron sobre los apóstoles y los degollaron». Todo el trascendentalismo de los dos cuadros que examinamos queda, pues, reducido á una ilustración de la vida de los Santos Simón y Judas, compuesta por Voraggio, según las narraciones, dice, de San Juan Damasceno ó de los Apócrifos, con lo cual queda una vez más probado, y quizá por primera vez entre nosotros ahora, que la Iglesia catalana no dudaba de la autenticidad de los hoy llamados *Evangelios apócrifos*.

Inferior bajo todos conceptos es el cuadro del *Martirio de Judas y Simón* al del *rey Abgar*. Se puede decir de aquél que gotiza por todos lados, á pesar del aire de un nuevo arte que en el mismo reina asimismo por todas partes. Este tributo pagado á un estilo arcaico nos dice que en 1415 la emancipación del arte no era completa; pero de cómo Borrassá sentía y profesaba y difundía la nueva estética, esto lo prueba el cuadro del *rey Abgar*. Éste es tan poco gótico, que hasta es necesario saber que fué

Digitized by Google

pintado á lo más tardar en 1415, entre 1414 y 1415, para darle crédito, tan libre y tan acertada es la ordenación y la agrupación. Leonardo Vinci hubiera podido citar al final del siglo como ejemplo de composición según sus reglas, el cuadro de Borrassá: el grupo del rey Abgar con los dos apóstoles y el pintor, ese grupo en triángulo, en pirámide, está en las enseñanzas leonardescas; Rafael las seguirá; también el Greco.

Borrassá, que no ha podido prescindir de los fondos dorados, en el *rey Abgar* se ha visto libre de su insolencia. La escena la ha puesto en una sala cerrada del palacio, y el cielo de oro no se deja ver ni por puertas ni por ventanas. Claro está que el oro abunda en el cuadro; pero no abunda en los vestidos de los apóstoles, fuera de sus respectivos limbos; y el brocado del vestido del rey Agbar es tan rico de oro como de dibujo, de composición y de ejecución: el virtuosismo flamenco, ni en la tela ni en las pieles, ha ido más allá.

Complúgose el virtuoso pincel de Borrassá en este cuadro, pues las ropas de las damas, vestidos, pelegrinas y escofionas, como los trajes talares de los magnates, son de un acabado y de un detalle que sorprenden por su imitación de lo real, y no menos las ropas, dentro de unos pliegues amplios y no sin tendencias al arrebujamiento, que había ya de ir poniendo de moda el arte flamenco del bordado y del tapiz.

Llegaba con el cuadro del *rey Abgar,* Luis Borrassá, á ponerse al lado, cuando menos, de los mayores artistas de su tiempo. ¡Masaccio, al cobrar él su importe, sólo cuenta 14 años! Pero Borrassá aun no había dicho su última palabra; tal vez se acercaría ya á años cincuenta; pero su robusto talento, su refinado buen gusto, su sed de progreso infinito, le habían de mantener fuerte y robusto para dar nuevas y gloriosas obras á la pintura catalana.

Sucedía á la obra más dramática, más solemne de Borrassá, su obra más bella, el *retablo de Todos los Santos* de San Cugat del Vallés; pues, como hemos dicho, hubo de ser pintado entre 1411 y 1416, época del abaciazgo Moncorp [1], cuyas armas par-

1) VILLANUEVA: *Viaje literario á las iglesias de España* (Madrid, 1851), t. XIX, página 17.

Digitized by Google

lantes se ven en los montantes de los capiteles. Conocidos los trabajos que tuvo que llevar á cabo Borrassá durante los años

~~Luis Borrassá~~: Retablo de Todos los Santos
San Cugat del Vallés

1410 al 1415, creemos que el retablo de San Cugat no pudo pintarse ni aun en 1416, porque no vemos que pudiera hacerlo falto de tiempo: lo que nos parece probable y admisible es que en 1416, por fallecimiento del abad Moncorp, y por disposición testamentaria, recibiera Borrassá el encargo de pintar el *retablo*

Digitized by Google

de Todos los Santos; de modo que la obra debe valer para los años 1416-1417 por lo menos.

Hemos dicho que nos encontramos ahora delante de la obra más bella de Borrassá, y añadiremos que esto es así porque nos encontramos delante de una obra sacada entera del modelo vivo, porque... ¡porque no hay en *Omnia Sanctorum* más que un solo cuadro de composición, *el Calvario!* Ya se entiende que al calificar la obra de hermosa por todo lo alto, hemos de descontar igualmente el bancal, en donde lo que haya de Borrassá no es bastante á disimular la impericia de su discípulo. Y como de esta singularidad hemos de hablar y hemos hablado ya varias veces, compárese la *Santa Clara* del *retablo de Santa Clara* de Vich con la *Santa Clara* del *retablo de Todos los Santos*, para que no quede duda de entregarse los bancales á los discípulos las más de las veces por lo menos, que excepciones ya las conocemos: el bancal del *Sant Esperit* de Manresa es de Borrassá; de Martorell es el de *San Nicolás;* de Huguet, el de *San Abdón y San Senén* de San Miguel de San Pedro de Tarrasa, etc.

La composición del retablo es obra de Varaggio-Vorágine: es el sueño del guardián de la iglesia de San Pedro convertido en *letanía de la Virgen*. Arriba, en los medios puntos, tenemos la Virgen invocada como *Regina angelorum;* de un lado, San Rafael con Tobías; del otro, San Miguel con escudo y lanza. Y así se continúa rezando en el retablo *Regina patriarcharum,* como dice Vorágine, llevando delante al hombre vestido de pieles, que es San Juan Bautista; *Regina prophetorum,* vis á vis del anterior; *Regina apostolorum,* como asimismo dice Vorágine, llevando á su frente á San Pedro vestido de pontifical; *Regina martyrum,* frontero al anterior, siempre como dice Vorágine: «los soldados son los mártires, la multitud que les sigue son los santos confesores» [1]; *Regina Confesorum, Regina Virginum,* llevando al frente á Santa Ana con la Virgen niña en brazos, lo que no dice Vorágine, y que bien pudiera ser invención de Borrassá; y, finalmente, viene dando frente á esta procesión tan gallarda la *Regina Omnia Sanctorum.*

---

1) Obra citada, pág. 60.

Digitized by Google

~~Luis Borrassá~~: Arcángeles y profetas (retablo de Todos los Santos)
San Cugat del Vallés

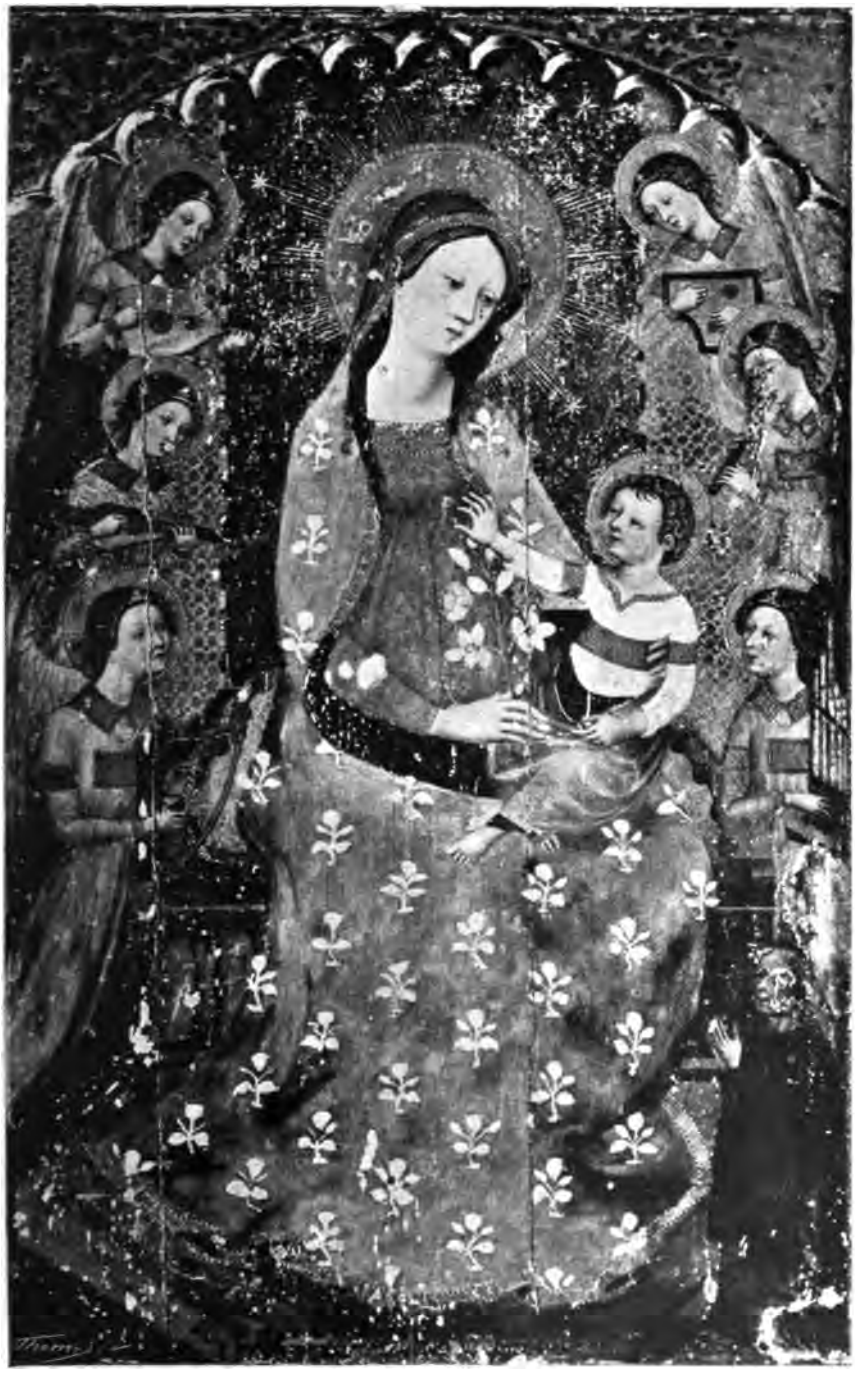
Digitized by Google

Digitized by Google

~~Luis~~ Borrassá: Retablo de Todos los Santos
San Cugat del Vallés

Digitized by Google

Digitized by Google



LUIS BORRASSÁ: LA VIRGEN DE LA GLORIA (RETABLO DE TODOS LOS SANTOS)
San Cugat del Vallés

Digitized by Google

Digitized by Google

Ocupa el centro del retablo la gran tabla de la Virgen con el niño Jesús sentado sobre su rodilla izquierda; moda que llamaremos italiana para distinguirla de la flamenca, que pone el niño Jesús invariablemente sobre la rodilla derecha, y rodeada de ángeles que le dan música. A su espalda tiene la Virgen un dosel, y á sus pies, á su izquierda, está arrodillado el abad Moncorp, cuya cabeza está echada á perder, lo que es de deplorar, porque nos priva de conocer á Borrassá como retratista. Tabla más hermosa que ésta no la conozco en ninguna otra escuela ni cuatrocentista ni cincocentista. Martini y Rafael han de admitir la Virgen de Borrassá entre las suyas: también eran tres las Gracias. Lo que exaspera delante de esta tabla es encontrarse con la obra del necio que raspó el oro de las flores del vestido de la Virgen, creyendo, el muy menguado, lo que anda tan acreditado por las sacristías: el francés que si le dejan raspar el oro de los retablos los dorará de nuevo á sus expensas, que de tantos quilates se supone, sin duda debido todo á la tradición de aquel «oro fino de Florencia» que en los contratos para pintar los retablos se exige á los artistas que empleen durante todo el siglo, lo cual da por resultado que las dichas flores salgan con toda la indecente blancura del yeso.

Viste la Virgen, como la de Manresa, como la de Barcelona que daremos á conocer, de tisú de oro labrado á losanges, rombos ó *mustatxonis,* como diríamos en catalán, con lo cual no puede ya dudarse que sacó su vestido del armario de Borrassá. El manto es azul, repintado, probablemente, por el que raspó el oro, y á este bárbaro, sin duda, se debe que pintara las vueltas de negro, color que no era de la paleta de los Cuatrocentistas y, por consiguiente, de Borrassá, como ya hemos notado; y, además, como no le pareció bien que los santitos de los montantes quedaran encerrados dentro de sus capillitas en perjuicio de sus brazos, se los sacó fuera de las capillas, pintando la parte que debía quedar oculta, como en Manresa, encima de los montantes.

Que la Virgen es blanca y bermeja, y blancas y bermejas las cabezas de todas las santas y ángeles, y pintadas, al parecer, todas, una tras otra, por conservar los colores la misma intensidad, esto debía una vez más darse por sobrentendido. Asimismo

Digitized by Google

en los apóstoles el castaño claro—exceptuado San Pedro—tiene la misma tonalidad. Que esto haga desmerecer el valor artístico de la obra, es muy cierto; que le dé un sabor gótico en pugna

LUIS BORRASSÁ: EL CALVARIO DEL RETABLO DE TODOS LOS SANTOS
San Cugat del Vallés

con la gran corrección del dibujo, es innegable; pero ¿y el imperio de la tradición? A Borrassá le faltó, para su gloria, ser un revolucionario como Masaccio ó como Juan van Eyck.

Las procesiones de los ángeles y santos, como la Virgen y los ángeles, están pintados con una virtuosidad que se había de llamar flamenca. Así, *la Virgen,* con su patina amarillenta, parece

Digitized by Google

de puro marfil, tan grande es la delicadeza del sombreado y del rosa de sus labios y mejillas. Y ¡cómo no recordar aquí que este rosa se aplica á todos los santos por igual, con patrón! Y, sin embargo, el Sr. Justi lo dijo y lo hemos recordado: esas Vírgenes de Borrassá hacen pensar en los nombres de los más grandes maestros.

¿Es de Borrassá la tabla del Calvario?

Sin duda, por la naturaleza del asunto, no tenemos en *Todos los Santos* tabla alguna de ese arte enérgico, expresivo, que conocimos en el *retablo de Santa Clara;* progreso alguno marcado no tenemos en la individualización y en la expresión, ésta siempre mística, dulce y delicada, pero en una obra, en un cuadro, monótona, como es de ver en el de *los Profetas*, pues no basta cambiar á éstos el corte de la barba para que parezcan distintos.

Pero ¿por qué continuaría Borrassá pintando los pies tan largos? Cuando en este estudio de las extremidades había conseguido ya pintar manos tan acabadas como las de *la Virgen* y se sentía toda la hermosura de la carne, no se comprende que los pies continuaran largos y aplastados.

Vuélvenos ahora á la comarca en donde hemos encontrado los principios de Borrassá una nueva obra suya. Se comprende que la gente del alto Cardoner, al bajar á Cardona, admiraran los retablos de Borrassá de *Santa Úrsula y Santa Ana* y del *Sant Esperit,* de donde resultó que Luis Borrassá, pintor y ciudadano de Barcelona, confesaba y reconocía haber recibido de los cónsules y prohombres de Villafranca de San Llorens de Morunys, de la diócesis de Urgel, la cantidad de 7 libras y 10 sueldos á cuenta de los 360 florines que tenían que pagarle por la pintura de un retablo, conforme á lo estipulado en unos capítulos, que no han llegado á nuestro conocimiento [1], en 18 de diciembre de 1419, y evidentemente este pago señala la entrada en obra de nuestro gran pintor; de modo que el retablo de San Llorens dels Morunys ha de valer como obra ejecutada en 1420.

Nos encontramos, pues, delante de una nueva obra de

1) Archivo de Protocolos de Barcelona: *Manual de Bernardo Pi,* legajo 11. — Dicho día.

Digitized by Google

Borrassá documentada y, como siendo de cinco años posterior al *retablo de Santa Clara* de Vich, interesantísima para poder seguir en ella el progresivo desenvolvimiento del pintor de Barcelona. Pero he aquí que si de este retablo puedo hablar por haber hecho dos veces el viaje á San Llorens, uno y otro han resultado poco menos que inútiles para dar á conocer de *visu* la obra de Borrassá.

Tuve la desgracia, en el segundo viaje, de ir á San Llorens en pleno período electoral (agosto de 1905), y lo que tengan que ver unas elecciones de diputados á Cortes con el fotografiar un retablo de una iglesia se va á saber para honra de nuestros partidos políticos.

Vanas todas las tentativas hechas para obtener siquiera fueran medianas fotografías del retablo en cuestión por las pésimas condiciones de luz en que se encuentra (con las que he tenido que contentarme en otras ocasiones por las mismas circunstancias), no quedaba otro recurso que arrancar el retablo de la pared, como lo había hecho en Cardona, para ponerlo en donde mi perito fotógrafo, D. Adolfo Mas, pudiera prestarme sus buenos oficios. Solsonense el Sr. Mas, conocido, y no poco, en San Llorens dels Morunys, bien relacionado con la Curia Eclesiástica solsonense, dentro de la que cuenta con un hermano, y residiendo en casa del Teco, gran partidario del candidato del partido en el poder, no creí que pudiese encontrar mi fotógrafo obstáculo alguno; y, quedando con mis órdenes, salí el 15 de agosto de San Llorens para Vich y preparar mi viaje á Suiza y Francia. Y ¿qué sucedió?

Pues que, pedido y obtenido el permiso del señor Rector y Vicario eclesiástico de la diócesis, á la sazón en San Llorens, para poder sacar el retablo al claustro de la iglesia, por indicación de los mismos fué á pedirlo también al beneficiado de dicho altar (beneficiado por no haberlo renunciado, pues reside hoy en Solsona, como de su cabildo). Tampoco se encontraron dificultades de esta parte; pero cuando se iba á sacar el retablo se recibió contraorden terminante de parte del beneficiado, porque su partido, el del candidato liberal, se oponía terminantemente á que se sacara, pues habíamos cometido la falta imperdonable de haber iniciado las gestiones que se habían hecho para conseguirlo con

Digitized by Google

X LUIS BORRASSÁ: LA PENTECOSTÉS
Iglesia parroquial de San Llorens dels Morunys

Digitized by Google

Digitized by Google

los partidarios del candidato conservador. Probablemente, de haberlo hecho del otro lado, nos hubiera resultado un completo viceversa. Y á la orden se acompañó la recomendación verbal de que no se intentase siquiera sacar el retablo ¡porque habría tiros! He aquí por qué no puedo presentar de la obra de Borrassá, que no merece poseer San Llorens dels Morunys, más que una defectuosa reproducción de su tabla central y de tres de sus cuadros de la tabla de su izquierda.

Dióme esa tabla la absoluta seguridad de ser de Borrassá esa serie de retablos de *la Pentecostés* que iba descubriendo en Cardona, Manresa y Barcelona, porque no sólo encontraba la misma Virgen, sino que esas monadas de los santitos

LUIS BORRASSÁ
RETABLO DE SAN LLORENS DELS MORUNYS

Digitized by Google

reaparecían aquí y allá, dígalo *el Jeremías* de San Llorens y el de Manresa, etc. No veo necesidad alguna, pudiendo compararse por las fotografías que presentamos de esas escenas de *la Pentecostés,* insistir en los detalles característicos de la obra de Borrassá, sobre sus fondos dorados y el cielo representado por un segmento azulado, los mismos tipos de los Apóstoles, etc.

Lo que interesa particularmente en el retablo de San Llorens es el progreso que se manifiesta en la pintura, esto es, los mayores atrevimientos del artista en el modelado. No se ha lanzado aún Borrassá al estudio de las sombras: las teme; tal vez á la gente de su tiempo no gustaban; los fotógrafos de nuestros días pueden decir cuántas y también cuántos no quieren las caras de sus retratos *¡enmascarados!* Yo creo que algo de esto había de pasarle á Borrassá.

El retablo está dividido en tres compartimientos, divididos por montantes que á su vez lo están en tres capillas, descansando sobre el bancal. Está completo, sólo que al ser trasladado al sitio que hoy ocupa, como resultara ancho, pues en su integridad no permitía abrir la puerta del campanario, le suprimieron uno de los montantes y aserraron parte del bancal. La pérdida del bancal no puede deplorarse, porque los cirios que lo han alumbrado durante siglos han destruído por completo las pinturas; la del montante sí, porque repetimos que son todos los santitos de Borrassá un regalo de los ojos.

Y ¿cómo no hacer resaltar de nuevo que mientras en estas figuras aisladas, pequeñas, de las mismas dimensiones que las de los cuadros, en tanto se presentan elegantes, académicas todas, en los cuadros casi siempre son cortas? Esto no tiene otra explicación que la dada: que no se acudía al modelo en los cuadros de composición.

Representan los asuntos de los cuadros escenas de la vida de *San Juan Evangelista,* y en el remate de la tabla central, en lugar del *Calvario,* está *San Juan escribiendo su evangelio,* tema no menos manoseado que el del Calvario.

La composición arquitectónica del retablo es casi la misma que la del retablo de San Cugat del Vallés.

Una obra indocumentada nos toca ahora presentar, y ésta

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

LUIS BORRASSÁ: RETABLO DE SAN JUAN BAUTISTA
Musée d'Arts décoratifs, Paris

Digitized by Google

Digitized by Google

es una tabla salvada del naufragio de un *retablo del San Esperit* que hubo un día de tener la iglesia parroquial de Santa Ana.

Faltaba á nuestro estudio, faltaba para el conocimiento de la carrera ú obra artística de Borrassá, una tabla precisamente de *la Pentecostés* que tuviera las condiciones artísticas de la de Barcelona, porque era en una obra de esta índole en donde se había de hacer más evidente la carrera recorrida por Borrassá. Y comparece sola como la de Cardona, la alfa y la omega de su trabajo, el principio y el fin de su vida artística.

La Virgen es la misma, y las mujeres y los apóstoles son los mismos de Cardona, Manresa y San Llorens. En Cardona todo aparece como bosquejado, es un primer intento: el dibujo es incorrecto, la pintura es simplista; en Manresa el dibujo es correcto, la pintura se complica, el modelado aparece; en San Llorens, dominado ya el dibujo, el modelado se nos presenta como preocupación del artista; en Barcelona éste ya se atreve á sombrear las caras, iluminarlas con mayor ó menor cantidad de luz, las pone también á la sombra, progreso inmenso que había de llevar al descubrimiento ó á la práctica de la perspectiva aérea y, por consiguiente, á la emancipación de la pintura: era el fin de las tradiciones pictóricas de la Edad Media.

Hubiéramos ciertamente conseguido poner de manifiesto este glorioso y esperado fin de la carrera siempre progresiva de Borrassá, pero lo hubiéramos visto en el *retablo de San Juan Bautista* del Musée d'Arts décoratifs de París (Louvre, Pavillon Marsan), no precisamente en la cabeza de una Virgen, sino en la del Precursor, y se hubiera podido creer si era el personaje semisalvaje el que había movido el pincel de Borrassá á detallar y á sombrear, y no el arte nuevo, el arte que tal vez en un mismo año, para no decir en un mismo día, dejaba en Florencia la cabeza de Jesús en la capilla de los Brancacci, en el fresco del *dinero de Jesús,* y en Cataluña, hoy en París, la cabeza de San Juan Bautista. El mismo igual progreso resulta realizado en Italia y en Cataluña, y, nótese bien, á un mismo tiempo por hombres que no habían podido recibir su mutua influencia ni otra alguna.

Este *retablo de San Juan Bautista* debe constar como la última obra conocida de Luis Borrassá, porque de las dos que

Digitized by Google

nos consta pintó en 1424, sólo nos queda memoria de haberlas pintado en los recibos que dió á Juan Lupparia, mercader y ciudadano de Barcelona, y á Francisco Moragues, *draperio* de la misma ciudad, respectivamente, en 24 y 27 de octubre de dicho año; obras modestas, pues sólo se trata por el primero de 27 libras, y de 5 libras 10 sueldos para el segundo [1].

¿De dónde procede el *retablo de San Juan Bautista?* No lo sabemos. Figura en el Musée d'Arts décoratifs como una de tantas cosas preciosas del soberbio legado de Emilio Peyre, y en el inventario de éste, que nos fué permitido registrar, en el número 301, sólo se lee lo siguiente: «*Un gran retable peint, vie de Saint Jean Baptiste, Espagne, quinzième siècle, quatre mille francs*». En el guardapolvo del retablo, de azul y oro, de la misma tonalidad y rudeza del fondo del *retablo de Santa Clara* de Vich en los paños de los arcos, aparecen unos escudos que creemos armas parlantes, un castillo; de modo que se trataría de un retablo mandado pintar por un Castell ó un Castells. Yo creo que se debería conservar este nombre conmemorativo del compatricio á quien debemos la obra más acabada de Borrassá, la última palabra de su pintura.

Imponente se presenta el *retablo de Castells* por las proporciones y severidad de la figura del Bautista, vestido, como lo hemos ya notado en el *bancal de Solsona,* en los *retablos de Manresa* y *San Cugat,* de una piel de cordero ceñida al cuerpo por ancha faja blanca. Su entonación, clara, como todas las obras de Borrassá, como todas las de la escuela catalana, como ya observó el perspicaz talento del Sr. Justi. Las faltas de perspectiva, las de siempre: en este particular no hizo progreso alguno Borrassá; el dibujo, correctísimo; las proporciones, justas y elegantes; los pies, como siempre, largos; las cabezas de los ángeles y las mujeres, hermosas; los ángeles del *Bautismo de Jesús* son los mismos de la tabla de este asunto del *retablo de Manresa.* Como en el bancal, el *Eccehomo,* la *Virgen madre* y *San Juan* son los mismos que los de *San Cugat.* El rey Herodes Antipas de la degollación de San Juan es el propio rey Abgar del *retablo de Santa Clara.* En

1) Archivo de Protocolos de Barcelona: *Manual de Bernardo Pi,* legajo núm. 11.

Digitized by Google

fin, á falta de *Virgen de la Pentecostés* que sirva de firma ó sello para la atribución del *retablo de Castells* á Borrassá, tenemos el cielo de la tabla del *Bautismo de Jesús,* esto es, el fondo dorado con el segmento azul. Está, pues, fuera de toda contestación posible la atribución del *retablo de Castells* á Borrassá.

LUIS BORRASSÁ: BAUTISMO DE JESÚS
Retablo de San Juan Bautista, París

Las escenas representadas en el retablo son bien conocidas. En la primera tenemos *el arcángel Gabriel anunciando á Zacarías la preñez de su anciana esposa Elisabeth;* en el segundo, la *visita de la Virgen María á Santa Elisabeth;* en el tercero, el *nacimiento de San Juan:* Zacarías registra su nacimiento, pues se lee en el pergamino *Johannis vocabiter nomen eius;* en el cuarto, *San Juan predicando en el Desierto;* en el quinto, *San Juan Bautizando á Jesús;* en el sexto, *Degollación de San Juan;* en la punta, *el Calvario;*

Digitized by Google

LUIS BORRASSÁ: BANCAL DEL RETABLO DE SAN JUAN BAUTISTA

en el bancal, *San Pedro, San Andrés, la Virgen madre, Ecce-homo, San Juan Evangelista, San Jaime* y *San Pablo,* ó sea los santos de mayor predilección en la Cataluña antigua.

Reproducimos el total de esta soberbia obra por lo mismo que se halla en el extranjero. Como en todos los retablos de Borrassá, la arquitectura es insignificante.

Damos por separado el bancal para que pueda ser comparado con el de *San Cugat* y quede probado como el de San Cugat no es de mano de Borrassá, aun cuando haya salido de su taller, y se comparen el San Jaime peregrino con el de Manresa, y otros santos con el de San Cugat.

Reproducimos la tabla del *Bautismo de Jesús* para que se compare con el *bancal de Solsona* y se vea el progreso realizado en el estudio del natural y el modo de tratarlo dentro de ese ideal de escualidez que se quería atribuir á van der Weyden, á la sazón un desconocido, aun cuando tenía de edad los años del siglo XV que vivió Luis Borrassá.

El Calvario del retablo es tan diferente del de San Cugat, que merece ser conocido y comparado para que se vea que, no

Digitized by Google

LUIS BORRASSÁ: EL CALVARIO
Retablo de San Juan Bautista, Paris

sin razón, hemos preguntado si el de San Cugat era obra de Borrassá. Lo que en el *retablo de Castells* pintó Borrassá pudo cierta-

Digitized by Google

mente pintarlo en el de San Cugat y no lo hizo. ¿Es que no estaba en condiciones para hacerlo? No lo creemos: creemos que Borrassá abandonaba esta escena á sus discípulos por su poca vista. Si del *Calvario del retablo de Santa Clara* dijéramos que es una obra mala, y del de *San Cugat* una obra mediana, podríamos decir que Borrassá, siempre en progreso, acabó por pintar un *Calvario* bueno. ¿Por qué pintó éste bueno y los otros no? Porque el *retablo de Castells* es entero de su mano. La figura del *Cristo* es hermosa y está dentro del ideal ascético. Compárese la armonía de las formas de brazos, cuerpo y piernas de esta figura con las contradictorias del *Cristo* del retablo de *San Cugat*. La *Magdalena* es de aquellas que hizo decir al Sr. Justi — y no la conoció — que era violenta la escuela catalana en el gesto y en la expresión de las situaciones dramáticas.

El cuadro de *la Degollación* hemos dicho que se reproducía porque en él encontrábamos á Abgar convertido en Herodes. Interesante es, además, este cuadro para el conocimiento de la indumentaria catalana, y en este punto todos los cuadros de Borrassá tienen grande importancia, trascendiendo hasta el estudio de los tejidos de la época, pues las telas de los vestidos están tratadas con toda la minucia. Como obra de color es asimismo interesante por su entonación y riqueza. Luego, en este particular, merece notarse que, á pesar de las tonalidades claras, hay intensidad y la indudable presencia de un vehículo destinado á dar á los colores mayor plasticidad. Como estas condiciones se encuentran en todas las tablas ó cuadros, y por sus asuntos la brillantez de los vestidos realza el retablo entero, de aquí resulta, por contraste imponente y grave, la seria figura de *San Juan*.

Destácase *el Bautista* sobre un fondo de oro burilado y picadas las hojas de las ramas de un dibujo amplio y poco llamativo. Las partes desnudas presentan hoy un fondo de color de carne amarillento y están modeladas con dos y tres tintas grises, no empastadas, como ya es de suponer, sino sobrepuestas á plumadas. Ni el blanco ni el negro son empleados para realzar ni vigorizar. Empléase para destacar las figuras, procedimiento antiguo que se conserva por los maestros del siglo XVI como el Greco, un ocre oscuro con el que se perfilan las piernas y los brazos,

Digitized by Google

LUIS BORRASSÁ: FESTÍN DE HERODES (RETABLO DE SAN JUAN BAUTISTA)
Paris

Digitized by Google

Digitized by Google

sólo que en las manos el color es más amarillento. La túnica es de un gris oscuro, con las vueltas encarnadas. También es de este color el bastón del *Agnus* y su marco. El *Agnus,* naturalmente blanco, sobre fondo dorado.

Como se ve, Borrassá, en la técnica, al final de su carrera, no había dado un paso decisivo, y esto porque aun se ilumina generalmente de frente, y las sombras continúan excluídas. No hay perspectiva aérea, y, por no haberla aún, figuras de tanto relieve como *San Juan* resultan aplanadas.

LUIS BORRASSÁ: SAN JUAN BAUTISTA
Retablo de San Juan Bautista, París

La cabeza tiene un vigor extraordinario, y la nota blanca de la córnea de los ojos, y la punta de rosado que se ve en el labio inferior, contribuyen á dar un aspecto tétrico á un rostro amarillento verdoso, encuadrado por una cabellera de un castaño claro, tratada en su rizado á bucles con

Digitized by Google

tanta seguridad como elegancia, exenta de todo feminismo.

En punto á ejecución, la virtuosidad es grande, pero sin la exageración en que iba á caer la escuela flamenca que se preparaba en los mismos días en que Borrassá iba á desaparecer del mundo para asombrarlo con sus brillantes, pulcras y realísticas creaciones.

Nada más sabemos de Borrassá: toda memoria suya cesa con el año 1424. Viudo en 1390, hemos de considerar á Borrassá en 1424 por lo menos como sesentón; y si á esta edad, ó poco antes, pintó el *retablo de Castells* ó de *San Juan Bautista,* hemos de confesar que llegó á la vejez, y al fin de su carrera, en la plenitud de sus facultades artísticas.

Con Borrassá termina el arte antiguo; con él ha vivido ya el arte moderno; y si recordamos que los italianos ponen el principio de su cuatrocentismo cuando la ida de Masolino da Panicale y Masaccio á Roma sobre el año 1420, nosotros, de imitarlos, pues las condiciones son iguales, podríamos decir que el cuatrocentismo catalán principia por el mismo dicho tiempo, cuando la tercera manera ó estilo de Borrassá, esto es, cuando ya acentúa el modelado.

Uno es, sin embargo, Borrassá, como uno es Rafael dentro de la escuela umbría, dentro de la escuela florentina después, dentro, finalmente, de la escuela romana al fin de su carrera. Borrassá, en Solsona y Cardona, es el maestro que se esfuerza en romper las cadenas del arte antiguo que aprisionan su talento; Borrassá en Manresa, Vich y San Cugat, es ya el maestro libre y en marcha á la conquista de su personalidad artística; Borrassá en San Llorens, Barcelona y París, es el maestro.

¿Tuvo Borrassá discípulos? ¿Tuvo su estilo imitadores? Nos hacemos esta pregunta delante del *retablo de Badalona,* hoy en el Museo de Bellas Artes de Barcelona. Este retablo, dedicado á San Juan Bautista y á San Esteban, ¿es de Borrassá ó es de un discípulo?

Obra de Borrassá, no sabemos cómo explicarlo ni dónde colocarlo. Por la indumentaria deberíamos llevarlo á los días del

Digitized by Google

LUIS BORRASSÁ: CABEZA DE SAN JUAN BAUTISTA (RETABLO DE SAN JUAN BAUTISTA)
Musée des Arts Décoratifs, París

Digitized by Google

Digitized by Google

retablo de Cardona de *Santa Úrsula y Santa Ana,* por su dibujo también le cuadra dicho tiempo, por su color y factura pertenece al *San Juan Bautista de París,* y en este caso, por lo dicho, muy anterior á éste, y su factura mucho más anticuada, porque la cabeza de San Juan Bautista, toda ella, pelo inclusive, está sombreada por una sola tinta que hasta sirve para pintar los ojos, produciendo los toques blancos un aspecto trágico. Los brazos y las piernas están tratados de igual manera, y en punto á los pies se ve el grande esfuerzo hecho para ponerlos en perspectiva, sin conseguirlo: al contrario, resultan contorsionados y deformes. Pero, aun así y todo, la figura tiene dibujo, y la piel de oveja que viste con cabeza y todo, como el *San Juan de París,* junto con la factura general y colorido, hace que en París se recuerde á Barcelona, y viceversa. Los cuadros del *Bautismo de Jesús* y *Degollación del Bautista* nos traen otros similares á la memoria: para el primero, el bancal de Solsona, el retablo de Manresa, el de San Llorens dels Morunys y el de París; para el segundo, el de París, con su escena partida, con su rey Abgar actuando asimismo de Herodes, con la escena igual de la degollación.

Pero en el *retablo de Badalona* no tenemos aquel segmento de cielo azul, y, sin embargo, no podemos decir que no exista en la tabla del *Bautismo de Jesús.* El efecto existe: en el fondo dorado, arriba en el centro, aparece una nube azul con el Dios padre, del que emana el Espíritu Santo, no dibujado, como hasta aquí lo hemos visto, de espaldas, con las alas desplegadas por igual en forma de cruz, sino de tres cuartos. La nube afecta la forma del dicho segmento. ¿Es que ya parecería impropio el segmento azulado? ¿Es que éste resulta por comprimirse la dicha nube, siendo el segmento la esquema?

Todo esto nos prueba que nos encontramos delante de una obra incontestablemente de la escuela borrassana.

De darla á Luis, como deberíamos colocarla entre las primeras obras suyas, tendríamos que decir que Borrassá abandonó ese estilo, que renueva al fin de su carrera, porque su tiempo rechazó sus figuras, tan fuertemente sombreadas. Esta explicación no sé si vale gran cosa, pero á mí no me alcanza otra que explique la aparición del *retablo de Badalona.*

Digitized by Google

Otra cosa naturalmente sucede si vemos en él la mano de un discípulo, de un imitador. Todo lo que tiene de Borrassá no es, en este caso, sino de su escuela: todo lo que de nuevo tiene, es del discípulo, del imitador. Quien pudiera ser ese discípulo, sería temerario buscarlo. Junto á Borrassá veremos á Juan Cirera; pero ¿qué sabemos del arte de Cirera? Nada.

D. Eduardo Hurtebise sacó para mí, de su inédita *Historia de San Feliu de Guíxols,* una noticia procedente de un largo pergamino del archivo municipal de dicha villa, y en este pergamino se dan las señas de una casa situada cerca de la plaza del Oli de Gerona, «ante hospicium heredis *Francisci Borraciani, pictoris Gerundo»,* y esto se dice para el año 1433, es decir, que para este año Francisco Borrassá había ya fallecido.

¿Francisco pintó en algún tiempo en Barcelona? ¿Era hermano ó era primo de Luis? ¿Frecuentó su taller? Nada sabemos: sólo nos consta que era pintor, que se llamaba Borrassá y que tenía casa en Gerona; y todo esto le incluye dentro de la familia de Luis Borrassá. De saber que Francisco había pintado al lado de Luis en Barcelona, no se rechazaría la atribución del *retablo de Badalona* á Francisco; no consta, y, aunque tampoco consta lo contrario, es para mí cierto que no sin temor puede darse la preferencia á una ú otra solución. Por esto decimos del *retablo del Museo de Bellas Artes de Barcelona* que es de la *escuela de Borrassá;* y como esto es incuestionable, resuélvase la duda como se quiera, siempre subsistirá la escuela de Borrassá, sea la obra del maestro, sea la del discípulo.

Digitized by Google

CAPÍTULO VII

BENITO MARTORELL

DE 1425 Á 1445

DESCONCIERTA, dice el Sr. Justi, en la escuela catalana, la oposición, contradicción y variadas tendencias de sus maestros. Y ¿qué se ha dicho de la escuela flamenca? ¿No se ha dicho que no hay tal escuela porque cada maestro constituye de por sí una escuela? ¿Se darían á van Eyck por discípulos á Christus y Roger van der Weyden ó de la Pasture, si éstos, en vez de adoptar el tipo eyckiano de la Virgen, hubiesen creado uno? ¿Woltmann no habla de las escuelas de Brujas y Bruselas á propósito de los van Eyck y de van der Weyden?

Difícil ha de ser en todo tiempo de renovación la disciplina que exige una escuela. Cuando los espíritus todos se lanzan á la persecución de lo nuevo, y lo nuevo es lo que uno siente y como lo siente, los espíritus no están por regimentarse, y casi se puede asegurar que tampoco hay quien desee mandar. No se podía decir á los hombres del primer cuarto del siglo XV, á los hombres á quienes se señalaba como maestro único la naturaleza, que lo que debían pintar era la naturaleza según tal maestro: esta subordinación, este mandato, hubiera parado en seco el movimiento reformista.

Flandes por este tiempo gozaba de una existencia autonómica, de una independencia que había de dar por resultado la

Digitized by Google

separación de la Borgoña de la Flandes, aquélla unida á Francia en definitiva, ésta en definitiva independiente. La nacionalidad flamenca iba, pues, afirmándose, y expresión de ella, ansia, anhelo de la misma, razón de su derecho á existir, manifestación de su individualidad y de su espíritu, era su arte. Es por esto que existe un arte flamenco, un arte neerlandés, que abraza todas las regiones puestas en movimiento por un conjunto de pueblos con ansia de independencia.

Otra, muy otra, era la situación de Cataluña: pueblo viejo, unido á otros pueblos de la unión real aragonesa, era la política de los reyes de Aragón su política.

Había el rey Martín reunido de nuevo á la corona de Aragón, en 1409, la corona de Sicilia, por fallecimiento del rey su hijo, ó sea en el mismo año en que conseguía el Duque de Anjou que le reconociera el concilio de Pisa como rey de Nápoles, cuyo trono se proponían reconquistar los angevinos. Sostiene, sin embargo, el partido nacionalista napolitano, á su reina Juana con varia fortuna, pero consiguiendo, al fin, contrarrestar las victorias de Luis II de Anjou, como contrarrestó las de Luis III su sucesor y esposo de Violante de Aragón, la hija de Juan I, la sobrina del rey Martín.

Pero como Juana ponía, según la enérgica y expresiva frase de Guicciardini, su cuerpo en las mismas manos en que depositaba el gobierno de sus Estados, no tardó en verse anulada por el tercer Luis y sus extranjeros compatricios, que hicieron indispensable en Nápoles lo que habían siglos antes hecho indispensable en Sicilia: la intervención de los reyes de Aragón para asegurar su independencia.

El rey llamado á intervenir no era ya el rey Martín. La dinastía barcelonesa se había extinguido con éste en 1410. Una nueva dinastía, la dinastía castellana, reinaba en Aragón, y era el hijo y sucesor del elegido en Caspe, Alfonso V, quien iba á continuar en el sud de Italia la política del rey Martín, porque la reina Juana, que había aceptado en matrimonio el que después fué Juan II, rey de Aragón, lo rompió al saber que su futuro marido no tenía más que 18 años, cuando ella contaba 47. Fernando de Antequera no había de ver á su primogénito Alfonso

Digitized by Google

unido con la reina Juana por el más inesperado de los lazos, el de la maternidad, pues como hijo lo adoptó, prefiriéndolo al Duque de Anjou, que la había pedido por madre al lanzarse á la conquista del reino napolitano, excitado por la facción contraria del gran senescal del reino Juan Caracciolo, uno de aquellos hombres á quienes la liviana Juana daba de consuno su cuerpo y el mando en su reino.

Alfonso V había salido de Barcelona el dia 7 de mayo de 1420 al frente de una armada poderosa para las Baleares y Cerdeña, aportando en Alguer á primeros de agosto. El objeto aparente del viaje era la pacificación de Cerdeña, siempre perturbada por sus grandes señores y por sus ansias de independencia de toda dominación extranjera, la nuestra. Sabida su llegada en Nápoles, no tardaron los embajadores de la reina Juana, Carafa y el aragonés García Aznar de Añón, después obispo de Lérida (1435 á 1449), en presentársele reclamando su auxilio bajo la base de la adopción de Alfonso. Conforme lo convenido, se decidió el rey á intervenir en los asuntos de Juana, y, saliendo con su armada de Sicilia, á donde había pasado para estar más cerca de los sucesos, partió de Mesina el día 25 de junio de 1421, desembarcando en Nápoles el día 7 de julio. No son de este lugar las peripecias de la marcha y salida de Alfonso de la ciudad partenopea: bastará decir que su tornadiza madre se había dejado seducir ahora por los angevinos; y como el rey de Aragón no viera claro en su favor á los grandes magnates napolitanos, levantó anclas para echarlas en Pisa, y á últimos de octubre de 1423 visitaba á Florencia, en donde fué recibido con los mayores agasajos.

De regreso á sus estados patrimoniales, en 19 de noviembre de 1423, atacaba á Marsella y se apoderaba del puerto militar de Provenza, con lo que pudo darse el Duque de Anjou y Conde de Provenza por avisado de que no se daba el rey Alfonso por vencido en Nápoles.

Regresaba á sus Estados el rey de Aragón después de cuatro años de ausencia (1420-1423), y dicho se está que durante este no corto lapso de tiempo, él, su corte, los grandes y los pequeños, los nobles y los burgueses que le rodeaban, los militares y

Digitized by Google

los intelectuales que le asistían, vivieron en contacto, en intimidad, con los políticos, los sabios, los literatos y los artistas de toda Italia, cuya Atenas, Florencia, como hemos visto, visitaba el rey de Aragón.

Como la vuelta de Alfonso V no implicaba el abandono de los que ya se llamaban sus derechos á la corona de Nápoles; como la cuestión quedaba en pie, es de presumir cuánto no se haría de una y de otra parte para decidir al rey de Aragón á una nueva campaña. ¿Toda esa agitación política que tan fuertemente acercaba Italia al reino de Aragón había de limitarse á las esferas gubernamentales? ¿No había de producir una agitación no menos violenta en el mundo del espíritu? Los que habían visitado y admirado en Florencia la capilla de los Brancacci, ¿no habían de exaltar la obra de Masolino y de Masaccio? Nuestros pintores no se habían de interesar ciertamente menos que nuestros políticos por las cosas de Italia. De aquí que mientras no es posible señalar en nuestra pintura la razón de la influencia flamenca, sea de ver la acción italiana, porque más ó menos italianizados habían de regresar el rey de Aragón (que se italianizó del todo) y su corte.

Esa corte, compuesta de los grandes magnates de la Corona, es decir, de las grandes fortunas de su tiempo, no traían sólo visiones de una nueva pintura y de una nueva escultura, sino de una nueva arquitectura, porque cuando el mundo se renueva, se renueva por completo. Así, la nueva pintura, como la nueva arquitectura, tienen una misma fecha de partida.

Data el renacimiento arquitectónico de la obra de Brunellesco, de 1420, es decir, del año de la magna junta de arquitectos para resolver sobre la construcción por él propuesta de la célebre cúpula de la Catedral de Florencia [1].

Alfonso V visitaba en noviembre de 1423 á Florencia. El

1) «Um das Jahr 1420 taucht zuerst die bewusrte Wiederaufnahme der antiken Formen in der Baukunst auf. Jene Versammlung von Baumeirstern aller Nationen, welche in Jahre 1420 behufs der Vollendung des Doms zu Florenz, namentlich wegen Ausfuehrung der Kuppel, dorthin zusammenberufen worden war, sah die Geburtsstunde de neuen Styles.» — LUBBCKE: *Geschichte der Architektur* (Leipzig, 1875), t. II, págs. 659 y 678.

Digitized by Google

nuevo estilo pudo, pues, venir embarcado en su gloriosa armada. Cierto, sin embargo, muy cierto seguramente, el hecho de que el nuevo estilo arquitectónico no encontró secuaces desde luego entre nosotros, que continuamos siendo góticos; pero no es menos cierto que nuestros pintores lo adoptaron muchas veces y con toda franqueza en sus cuadros; y esto advertimos porque hemos tenido ocasión de notar como se fechaban tablas por estos resabios del clasicismo arquitectónico partiendo de su tardía aparición en obra entre nosotros. Conste, pues, que nuestros pintores, conocedores del renacimiento arquitectónico desde los primeros momentos, pudieron impulsar el renacimiento del clasicismo, y ya veremos á los Vergós hacerlo, novedad que vino á estrellarse, como se estrelló el naturalismo pictórico, en la tozudez ó firmeza catalana en sus principios tradicionalistas.

¿Quiénes eran los pintores catalanes expuestos á la sugestión del naturalismo italiano?

Eran Antonio Barata, de quien consta que vivía y era ciudadano de Barcelona en 26 de diciembre de 1426 [1], hijo ó hermano seguramente del Gabriel Barata que conocimos ya para 1400. Más adelante le encontraremos de nuevo.

Poncio Colomer [2], de quien habló Puiggarí con referencia á los Manuales del Ayuntamiento de Barcelona, en los cuales le encontró citado concertando obras de su arte, que no se especifican, en 1421; vivo todavía en 1423; y yo puedo prolongarle aún la vida, pues le veo citado en dicho Manual de Reix en 15 de febrero del año 1429.

Pedro Rovira, pintor, que comparece en 7 de junio de 1427, y de nuevo le encuentro en 30 de abril de 1439; pero los documentos sólo nos hablan de su esposa y de su hijo clérigo [3].

Un recibo librado por los pintores Bernardo Puig y Jaime Cirera, aquél indudablemente como procurador de éste, nos entera que Jaime Cirera, pintor de la villa de Solsona *(Celsona)*, pintó para el mercader Raimundo Ferrer un retablo conforme á

1) Archivo de Protocolos de Barcelona: *Manual de Miquel Reix*, n.° 4.

2) Puiggarí: Obra citada, pág. 282.

3) Archivo de Protocolos de Barcelona: *Manuales de Pedro Devesa* y *Juan Brujo*, lugares citados.

Digitized by Google

los capítulos pasados ante el notario Bernardo Pi en 12 de abril de 1425. Nada más sabemos de este retablo, fuera de que el precio convenido era de 55 libras [1]. Este mismo Jaime Cirera reaparece nada menos que en 1459 actuando como procurador de Bartolomé Cirera, rector de San Pedro de Castellar [2], —lo que recuerdo por si de Castellar pudieran venir noticias de ese Cirera,—quien parece que hubo de ser estimado como artista; pues, además del retablo citado, tenemos en Bernardo Pi dos escrituras de 24 de enero de 1431, por las cuales en la primera Lorenzo Rexach, ciudadano de Barcelona y escultor *(ymaginator)*, promete hacerle entrega para Pascua de un retablo de 19 palmos de ancho y 15 de alto, con su bancal y un tabernáculo en el centro de 13 palmos y medio de alto, por el precio de 7 libras y 14 sueldos. Y en la segunda Miguel Lop, carpintero, ciudadano de Barcelona, se obliga á entregarle corriente otro para Pascua de Pentecostés, de conformidad con el dibujo que se le ha dado en una hoja de pergamino, y por el precio de 9 libras y 7 sueldos. No consta, como se ve, el destino de estos dos retablos, ni he podido averiguarlo.

Un cuarto retablo puedo todavía señalar para Jaime Cirera. De éste nos da conocimiento otra escritura de dicho notario Bernardo Pi, de 7 de marzo de 1431 [3], en la cual leo que Bernardo de Puig, pintor y ciudadano de Barcelona, en nombre propio y también como procurador de Jaime Cirera, pintor y ciudadano de Barcelona, en virtud de lo convenido con dicho notario en 16 de noviembre de 1426, confiesa y reconoce recibir de los prohombres de la parroquia de San Pedro de Ferrerons, diócesis de Vich, 15 libras barcelonesas á cuenta de las 55 de dicha moneda que deben dársele por la pintura que su dicho principal ha de hacer del retablo de dicha parroquia, obligándose á devolver la dicha cantidad, recibida á cuenta, de no pintar ó morir Cirera, dando en garantía al sastre Tramasset y al pintor Francisco Tricó.

---

1) *Loc. cit.* Escritura de 19 de octubre de 1426.

2) Archivo de Protocolos: *Manual de Juan Bruio,* n.° 1. Escritura de 5 de septiembre de 1459.

3) *Loc. cit.*, legajo 14.

Digitized by Google

Cuatro obras tenemos conocidas, pues, para Cirera, entre 1426 y 1431, y ni una sola para después de esta fecha, de suponer que el Jaime Cirera de 1459 fuera el mismo.

Si tan largo silencio y el descontar en 1431 la posibilidad del fallecimiento de Cirera pueden hacernos dudar que el segundo Jaime Cirera fuera hijo del primero, de lo que no podemos dudar, cuando tan raros son los documentos de que hemos dado cuenta en nuestros notarios y archivos, es de que Cirera tiene derecho á ser recordado como uno de nuestros pintores de consideración en el primer tercio del siglo XV.

En un Manual de Miquel Reix, escritura de 26 de junio de 1433, vemos todavía un pintor, Pedro Clará, ciudadano de Barcelona, traspasar su taller á Pedro Deuna, que me parece sería rosellonés y se llamaría ó sería conocido como Pedro de Elna, á condición de que de lo que se gane sean dos partes para él y una para Elna, pues le traspasa el local con colores é instrumentos de trabajo (dicho *operatorii tam per omnibus eynes et coloribus necessaris),* lo cual da motivo para pensar si no se trata de una tintorería para el teñido de *exalons,* tela que estaba en gran predicamento por ese tiempo, ya que no son pocos los pintores de *exalons* que se citan, y, en general, por mí dejados de lado, por falta de precisión en los datos.

De un pintor, ciudadano de la Seo de Urgell, tenemos noticia en el Manual de Bernardo Pi [1]. Llámase Raimundo Gonzalvo, y allá vivía en 1430, al cual hay que recordar por lo que por allí quede de nuestra pintura. De otro, llamado Bernardo Puig, actuando como procurador del pintor Cirera, tenemos noticia para 1431 [2], y con él suena como pintor el ya citado más arriba Francisco Tricó.

Un Juan Gregorio, ciudadano de Barcelona y pintor en 1440, suena en el Manual de Pedro Devesa [3], y para 1441 podemos señalar á Arnaldo Mulet, pintor de la ciudad de Vich [4].

Cita el Sr. Puiggarí, pág. 282, con referencia á los Manuales

1) Escritura de 21 de junio de 1430.
2) Idem idem. Escritura de 7 de marzo de 1431.
3) Escritura de 8 de agosto.
4) Idem idem, *Manual de Bernardo Pi,* n.º. 2 Escritura de 31 de agosto de 1441.

Digitized by Google

de P. Folgueres, escritura de 5 de marzo de 1423, á un pintor barcelonés, Pedro Miguel; pero yo encuentro un Pedro Miguel, valenciano, nombrando procurador suyo en Barcelona, en 28 de noviembre de 1437, en Bernardo Pi, leg. 10. ¿Es el mismo? El Barón de Alcahali no lo cita.

Como nos encontramos para este período con un cierto número de pintores de paveses y hemos de verles luego dentro del gremio de los pintores, no holgará seguramente aquí del todo su conocimiento, máxime cuando no conocemos otros, ya que por casualidad se nos presentan agrupados, pudiendo decir de ellos como artistas lo que sabemos de «Juan Ballester, pintor converso, que recibió 60 sueldos de los albaceas de Moles por haber pintado un escudo con las armas del difunto, cual escudo fué colocado detrás del féretro el día de la sepultura, y luego colgado en la capilla en la cual fué enterrado el cuerpo del difunto» [1]. Mis otros paveseros Albinyana, Ferrer y Barata, éste ya citado más arriba, no hicieron más que pintar un buen número de paveses comunes de talla real *(tallii reyalis)* y otros de «puerta ó barrera» *(porta sive barrera)* [2].

Nada nos han dicho tantos y tantos nombres de pintores como hemos podido reunir, y con ellos no ha de ganar gran renombre nuestra historia artística; pero, aun así, no son de olvidar, por si algún día se tuviera noticia de sus obras, y menos aún aquellos que, como ya hemos hecho notar, están al frente de diócesis tan importantes como Seo de Urgell y Vich, en las cuales, á pesar de lo mucho desaparecido, aun queda bastante de nuestra todavía no bien conocida pintura gótica. Pero ahora vamos á habérnoslas con un artista que tuvo, no hay que dudarlo, entre nosotros, celebridad.

Reservando el protocolo de donde sacó la noticia, dió Puiggarí el extracto de una contrata pasada en 12 de julio de 1437

---

1) «...pretio cujusdam clipei depicti cum signo seu armis defuncti, quod clipeum fuit defertum retro feretrum ejusdem die sepulturae, et postea positum in capella in qua corpus ipsius deffuncti fuit tumulatum.» Archivo de Protocolos: *Manuales de Francisco Ferrer*, 10 de junio de 1434. — Puiggarí: Obra citada, pág. 283.

2) Archivo de Protocolos: *Manual de Bartolomé Fanjar*, n.º 1. Escrituras de 1.º de junio, 6 de julio y 8 de agosto de 1436.

Digitized by Google

BENITO MARTORELL: RETABLO DE SAN MARCOS
Archivo de la Basílica de Manresa

Digitized by Google

Digitized by Google

Marcos, muy mal tratado por el tiempo y la incuria de los hombres, en el archivo de la Basílica de Manresa, en donde lo depositaron los que lo rescataron de una inminente venta. Pero ¿en qué nos fundamos para dar á Benito Martorell el *retablo de San Marcos* de los curtidores jóvenes de Manresa? Pues precisamente en el hecho de que, salvas las dimensiones, la contrata celebrada por Benito Martorell para pintar el retablo de los zapateros de Barcelona, concuerda punto por punto, sin la menor discrepancia, con el retablo de los curtidores jóvenes de Manresa: uno mismo es el número de tablas de que constaban los dos retablos de San Marcos, uno mismo los asuntos en ellos pintados, un mismo contrato hubiera podido servir para los dos, pues puede decirse que se escribió con la cláusula previa de no variar, á no ser porque en la tabla central, la de San Marcos consagrando á San Aniano, se había de pintar como asistiendo á la ceremonia los ministros para su celebración necesaria. Fuera de esto, lo repetimos, la contrata de Barcelona puede valer punto por punto para Manresa.

Ahora bien: si no se puede estimar por el hecho de la contrata como bien probada la atribución del *retablo de San Marcos* de Manresa á Benito Martorell, ni aun teniendo en cuenta que hubo de pintarse por el mismo tiempo en que lo fué el de Barcelona, circunstancia que tiene su peso, hemos de ver si otra coincidencia no menos singular acabará de decidir la cuestión. Hemos dicho que ese *retablo de los Diputados,* á cuya semejanza debía pintar Benito Martorell el de los zapateros de Barcelona, no se había perdido. En efecto, en la Exposición de Arte antiguo figuraba, según su *Catálogo,* núm. 110:

«BARCELONA *(Excma. Audiencia Territorial de).* Fragmento de tabla. *El sepelio de Jesús.* En la media tabla sólo se ve la cabeza de Jesús, que parece echado sobre la losa de unción, la figura de José de Arimatea, el busto de San Juan y la cabeza de una de las santas mujeres. Siglo XVI.»

Recuérdese que la Audiencia, al establecerla Felipe V en el palacio de la Diputación de Cataluña, que suprimió, se quedó con todo su mobiliario y ajuar, por cuya razón figuran en la Exposición siendo de la Audiencia obras como el frontal de la

Digitized by Google

capilla de San Jorge de la Diputación. Por consiguiente, lo que tenemos en el núm. 110 es un fragmento de un *retablo de los Diputados*. Este fragmento ¿lo es del retablo á cuya semejanza debía Benito Martorell pintar el de los zapateros?

No, se dirá, pues es del siglo XVI; pero esto lo dice sólo el *Catálogo*. En nuestra opinión, por error de caja, pues creemos que al ver una pintura al temple á la cola, por consiguiente de colores claros, se atribuiría al XIV, resultando, por error de caja, como decimos, del XVI.

Puede creerse que el *retablo de la Diputación* data de la época de la construcción del edificio, de la cual sólo sabemos la adquisición de unas casas en 1432, que permitieron que la obra empezada pudiera tomar mayores vuelos. Compárese esa fecha conocida, 1432, de la construcción de la casa de la Diputación, con la de 1437, fecha de los capítulos en que se estipula que Martorell pintará un retablo como el que hizo para la Diputación, y tendremos intermedia la fecha de la tabla salvada del retablo de Martorell, que perteneció, no á la actual capilla de la casa, sino á la primitiva, pues aquélla se construyó á espaldas de ésta, como ya hizo observar Piferrer. Construída la nueva capilla dedicada á San Jorge, el patrón de Cataluña, fué sin duda alguna arrinconado el retablo de Martorell, del cual por contingencias del tiempo fueron desprendiéndose las tablas y perdidas unas tras otras, y sólo la que tenemos á la vista se ha conservado.

Ahora bien: en el Archivo de la Basílica de Manresa se ha conservado el *retablo de San Nicolás de Bari,* procedente de una de las capillas de la misma, y en el bancal nos encontramos con la misma escena que fragmentariamente aparece en Barcelona en la casa de sus antiguos Diputados, con las mismas figuras, posturas, con los mismos vestidos y demás detalles indumentarios. A la vista de las tablas de la Diputación y de Manresa no cabe duda alguna: la una es repetición de la otra. Ahora bien: si a Benito Martorell se le recomienda que pinte su *retablo de San Marcos* de los zapateros de Barcelona, á semejanza del de los Diputados, y el fragmento del de los Diputados conservado resulta íntegro en el bancal de un altar de Manresa, y en Manresa aparece un *retablo de San Marcos,* á quien conviene perfectamente, en su casi

Digitized by Google

Digitized by Google

BENITO MARTORELL: ADORACIÓN DEL CRISTO (BANCAL DEL RETABLO DE SAN NICOLÁS DE BARI)
Archivo de la Basílica de Manresa

Digitized by Google

BENITO MARTORELL: ADORACIÓN DE CRISTO
Tabla de los Diputados de Cataluña (Audiencia de Barcelona)

Digitized by Google

Digitized by Google

integridad, el contrato que sirvió para pintar el *retablo de San Marcos* de Barcelona, yo no veo, cuando todas las circunstancias de tiempo y lugar y de estilo pictórico están de acuerdo, cómo se podría decir que no pertenecen á Benito Martorell la *tabla de los Diputados de Cataluña,* el *bancal del altar de San Nicolás de Bari* y el *retablo de San Marcos* de Manresa. Nosotros creemos haberlo probado.

Pero ¿cabe explicar que en Manresa y Barcelona repitiera Benito Martorell sus obras? Si hemos visto cómo se exigía á los artistas que se repitieran, ¿por qué no hemos de creer que los manresanos quisieron una repetición de las obras de Martorell que le habían conquistado renombre en Barcelona? ¿Produjo primero Martorell en Manresa, — era hijo de un carnicero de San Celoni[1], — y luego repitió en Barcelona? ¿A cuál de las dos hipótesis me inclino? Pues á la segunda, á la de que Benito Martorell reproduce en Barcelona sus creaciones manresanas. Me fundo en que si este *retablo de San Marcos* de Manresa fuera posterior al de Barcelona, que se hubo de pintar en 1437, Benito Martorell resultaría un atrasado, mientras que considerado Benito Martorell como sucediendo á Borrassá en la jefatura de la escuela catalana, sus obras vienen á punto, pues en 1437 un grande artista catalán hubo ya de haberse conquistado la reputación de ser el primer artista de su tiempo en Cataluña, lo que públicamente, oficialmente, se reconoce por la ciudad de Barcelona cinco años más tarde.

Paréceme, de la entera obra de Benito Martorell conocida, el *retablo de San Nicolás de Bari,* como su obra más antigua. Por su indumentaria pertenece á los últimos años de Borrassá: las mangas en forma de embudo, tan características, todavía se ven en este retablo.

Con el Vorágine en la mano se pueden explicar los asuntos tratados en el retablo y en su bancal. El milagro de la salvación de unos marineros que imploran su protección para salvarse de una tempestad furiosa; la compra de trigo, sin disminución de lo vendido, para calmar el hambre de una provincia entera; la corta

1) Archivo de Protocolos de Barcelona: *Manual de Bernardo Pi,* leg. núm. 2.

Digitized by Google

del árbol consagrado á Diana y habitado por un demonio furioso que escapa á los golpes del hacha; y otras que procederían de otra fuente. También se ve en otro cuadro de lo alto de una de las tablas laterales á *San Rafael pesando las almas,* que dicho se está que nada tiene que ver con la vida y milagros de San Nicolás. En el bancal, y en medio de escenas de dicho santo, se ve *la Adoración de Jesucristo,* llamado *Sepelio* en el *Catálogo de la Exposición de Arte antiguo* de Barcelona de 1902.

Todas las buenas cualidades de la pintura de Benito Martorell, que son de apreciar en el *retablo de San Nicolás de Bari,* en donde mejor pueden verse es en el cuadro de *San Rafael pesando las almas.* Las cabezas, grandes y redondas; la proporción total de las figuras, por lo dicho, corta, por cuya razón, siendo bien cortadas, resultan cabezudas; el plegado, caído longitudinalmente y sin vistas al natural; ejecución, pulquérrima y muy interesante para la historia del tejido; colores, claros; cabezas de pelo rubio, etc. Debemos desde luego hacer notar en esta tabla el trono en donde está colocado San Rafael, por lo que más adelante diremos de un cuadro de Luis Dalmau.

Pero lo sorprendente en este retablo es la escena de la *Adoración de Cristo.*

Destacándose sobre un fondo de montaña que quiere recordar la del Calvario, de un azul quién sabe cuántas veces repintado y por nosotros lavado para que dejara vista á las figuras, se destaca el asunto del cuadro. Si éste sorprende desde luego por la corrección del dibujo, admira por el acento dramático de la composición y por la tétrica expresión de todos los personajes. Consideradas una á una, tienen todas un gesto justo, trágico, con marcada tendencia á la exageración del dolor. Nada de esto se ve en cuadro alguno de Borrassá, pues no son de comparar por el acento patético *el Calvario* del *retablo de San Juan Bautista* y el cuadro de Martorell que nos ocupa. Pero nótese bien que dentro de su fuerte dramatismo Benito Martorell no altera el fondo de resignación suprema de los presentes en la *Adoración de Cristo.*

Coronan lo alto de la montaña unos ángeles, cinco, con los instrumentos de la Pasión, la lanza, la columna, la cruz, la

Digitized by Google

BENITO MARTORELL: RETABLO DE SAN NICOLAS DE BARI

SAN MIGUEL PESANDO LAS ALMAS

Archivo de la Basilica de Manresa

Digitized by Google

Digitized by Google

escala, la esponja, singular composición para caracterizar la obra de un maestro. Los ricos trajes de caballeros de José de Arimatea y Nicodemus son interesantísimos para la indumentaria.

El cuerpo de Cristo es la más defectuosa de todas las figuras y su modelado es flaco; pero téngase presente que ese *retablo de San Nicolás de Bari* nos parece haber sido restaurado más de una vez y con mala sombra.

Si ahora pasamos á la *tabla de los Diputados,* que no había de formar parte del bancal, sino del cuadro central, como lo prueban sus dimensiones, y ponemos atención en lo que se puede ver de su fondo, desde luego adivinamos que detrás de las figuras había aquella dicha figuración del monte Calvario.

Preséntase en esta tabla la persona del cuerpo de Cristo tratado con mayor corrección que en Manresa, y las dos cabezas de José de Arimatea y de Santa Magdalena son asimismo superiores, aun cuando no tan expresivas. Las fluviales barbas de José en la *tabla de los Diputados* no son tan caligráficas como en Manresa. Hay indudablemente un progreso.

Conocida la composición de esa *Adoración de Cristo* en el bancal del *retablo de San Nicolás de Bari* de Manresa; conocida su repetición, aumentada, en la *tabla de los Diputados,* ¿en dónde colocar la tabla que en la Exposición presentó D. Alejandro Cerdá, núm. 356? ¿Tenemos aquí una repetición del *retablo de los Diputados?* Sus dimensiones, 1'54 × 1'22, dan á conocer las de las figuras. Notemos desde luego que la figura de *la Magdalena* es idéntica á la de la *tabla de los Diputados;* por consiguiente, la *tabla de D. Alejandro Cerdá* procede del *retablo de los Diputados* y no del *bancal de San Nicolás de Bari.* Los ángeles de la *tabla de D. Alejandro Cerdá* no son los del bancal, y en estos ángeles debemos fijarnos para dar fecha á su tabla: proceden ya estos ángeles de otro ideal de la belleza. No diré que sean italianos, ni tampoco que sean flamencos, pero me parece que están más cerca de éstos que de aquéllos.

Hay, es verdad, grande oposición entre el dibujo de las cabezas de la Virgen y las Marías y las de los ángeles. ¿Es buscada? ¿Se ha querido distinguir lo terrenal de lo puramente celestial? ¿En este caso se habría elevado Benito Martorell, inde-

Digitized by Google

pendientemente de toda sugestión de escuelas extranjeras, á la creación de su tipo conforme al canon de la belleza ideal de su tiempo?

Siéntome inclinado á ver la influencia flamenca. Si la tabla de *D. Alejandro Cerdá* es de Benito Martorell, como debemos creer, á pesar de la pesadumbre de su restauración por Planella, esta tabla se ha de colocar muy hacia al fin del período que nos ocupa, en los tiempos en que Dalmau, pintando á lo flamenco, se ganaba la fama de ser el primero de los pintores catalanes. ¿Que puede ser posterior al *retablo de los Concelleres?* ¿Quién lo duda? Por lo mismo que la escuela catalana no la continúa Dalmau y Benito Martorell no muere hasta 1453, la tabla de D. Alejandro Cerdá puede bajar hasta el 1450 y, fijada en este año, Benito Martorell tiene derecho á ser considerado como jefe de la escuela catalana de la expresión.

Su habilidad técnica ó profesional es la que hemos de ver ahora en el *retablo de San Marcos de Manresa.*

Ha llegado este retablo hasta nosotros en un estado lamentable, abiertas las tablas laterales y roída y comida aquí y allá por la humedad la pintura y la madera. Además, tiene hasta una verdadera costra de barniz, por las varias veces que se ha barnizado. Así que, unido el barniz á la pintura, es difícil separarlos por su antigüedad; y como las tablas se han combado, como puede verse en mis reproducciones, esto, unido á una patina casi de oro viejo, las hacen imposibles para la fotografía.

Inferior á Borrassá se nos presenta Benito Martorell en los cuadros de composición, no sólo en la agrupación, sino en el dibujo. Nada de la elegancia de Borrassá, nada de su grande arte: parece que Martorell procede de la miniatura mejor que no de un pintor de retablos. Tiene más conocimientos perspectivos caballeros que Borrassá: la perspectiva aérea ni siquiera es presentida. Ciérrase, sí, el maestro, en cuanto le es permitido, para no dar lugar á los fondos dorados; pero el puro azul del cielo no se abre nunca.

En la tabla central, en la escena de San Marcos consagrando obispo al zapatero San Aniano, es en donde Benito Martorell se nos revela como continuando los progresos realizados por Borrassá.

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

Hemos comparado la cabeza de *San Juan Bautista* de Borrassá con una cabeza de *Cristo* de Masaccio de la capilla de los Brancacci. La comparación de esta cabeza del *Cristo* italiana sería ahora de comparar con mayor exactitud con las cabezas de *San Marcos* y de *San Aniano*. El procedimiento técnico ha cambiado por completo. Ya no se distinguen claramente las capas del sombreado ni se aplican éstas para detallar de una manera seca: si no se puede empastar, se sabe difluir y llegar á los oscuros de la carne sin colores extraños al matiz adoptado para el rostro. Benito Martorell sabía, pues, ya pintar á la moderna.

Segura es su ejecución y minuciosa, no está exenta de virtuosismo, pero tiene la suficiente holgura para no caer en el relamido que tanto fatiga en las mejores obras flamencas.

El natural no es siempre rigurosamente observado en las partes accesorias, hasta descuidado, por ejemplo en las orejas; pero en pies y manos ya se pone mayor cuidado que antes, no sin que todavía se dejen ver las formas tradicionales.

Nada notamos en los paños que denote la menor influencia flamenca, ni aun en los ángeles de la *Adoración de Cristo*. Véase la sábana que envuelve su cuerpo, todavía plegada simétricamente. El goticismo continúa enroscado en el tiempo nuevo, que no acierta aún cómo desprenderse de sus apreturas. Casi puede asegurarse que es por efecto del plegado que Benito Martorell aparece más gótico de lo que es. De todas maneras, como informado por dicha escuela, continúa siendo su legítimo representante en la escuela catalana con vistas á la nueva estética y á la nueva técnica del siglo.

Tenemos todavía otra obra de Benito Martorell al parecer documentada.

Sor Eulalia Anzizu dijo que en mayo de 1439 [1] se había encargado por la abadesa de Pedralbes la pintura de un retablo para el monasterio á Bernardo Martorell. Tenía yo en mis notas un Bernardo Martorell; pero como de éste no sabía hasta 1459 (y de éste he tenido que preocuparme fuertemente, porque bien

1) Sor Eulalia Anzizu: *Fulles històriques del real Monestir de Santa Maria de Pedralbes* (Barcelona-Sarriá, 1891), pág. 101.

Digitized by Google

pudiera ser el autor de la repetición de la *Adoración del Cristo* de la tábla del Sr. Cerdá, por lo que más adelante diremos); temí que dicha señora, que tanto ha hecho por la restauración de Pedralbes y tan celosa está de sus glorias y monumentos, del cual no hubiera salido lo mucho y bueno que del mismo salió, hará unos veinticinco años, ó poco más, de haber estado ya ella en el monasterio; temí, digo, una mala lectura del nombre propio del artista, y, habiéndole suplicado reviera el documento, me contestó, con fecha 10 de octubre de este año 1905, que, en efecto, se había equivocado al leer la abreviatura *Bnt.*, y, por consiguiente, que debe leerse *Benet* = Benito.

Ignoramos el asunto que hubo de tratar el pintor en el retablo. Interrogada Sor Anzizu por sí constaba algo de un retablo dedicado á San Jorge, contestóme que nada le constaba. Ahora bien: D. José Ferrer-Vidal y Soler posee una tabla, que reproducimos, de San Jorge, de cuya procedencia no es posible dudar, por cuanto al adquirirla por venta que le hizo el anterior rector de las Escuelas Pías como bienes de un menor de conocido nombre aristocrático, aunque no como á tal suena en una calle de Barcelona, y no de las antiguas, al entregarlo al pintor D. Tomás Moragas, tan perito y conocedor de la pintura antigua como celosísimo y parquísimo restaurador y aventajado pintor, para que restaurara algunos desconchados, etc., éste vió, y por él me constan los detalles dichos, y también por su propietario, que detrás de la tabla había quedado un fragmento de papel viejo, que tal vez persevere, en el cual se leía sólo *Albes,* esto es, Pedres *Albes,* Pedr*albes*. Cierto, el que proceda de dicho monasterio el *San Jorge* no es una prueba de que sea de Benito Martorell, ni hay en la tabla signo cierto para la filiación de la misma á la obra de Martorell; pero yo no creo que lo menos provisionalmente no se le pueda adjudicar, ya que Benito Martorell era en 1439 de seguro artista capaz de llevar á cabo tan hermosa tabla. Cuando concurren las circunstancias dichas en favor de Benito Martorell, nos parece que es mejor dejarle la *tabla de San Jorge* que no crear un *maestro de Pedralbes*. Pues el lo fué, y la obra concuerda con su tiempo, ó sea con el año 1439, quede para Benito Martorell la *tabla de San Jorge* de Pedralbes.

Digitized by Google

BENITO MARTORELL: SAN JORGE
Propiedad de D. José Vidal-Ferrer y Soler

Digitized by Google

Digitized by Google

Considerando por separado el caballero y el caballo, pues en relación el caballo es pequeño, todo lo que sea de decir en elogio del caballero se repite por sí mismo en elogio del caballo.

Levantado el caballero sobre los estribos, prepárase á hundir con fuerte mano su lanza en la boca de la *araña,* como en catalán se dice. Hay esfuerzo, hay energía en la acción, hay un hombre, un militar de la época, un caballero, que ha vestido la armadura de la tabla, irreprochable en todos sus detalles, y ha plantado delante del pintor, dando á éste ocasión para que sorprendiera su arrogante gesto. Plateada ó blanca es la armadura, blanco el coselete y blanco el manto.

Blanco es el caballo, de buenas proporciones y elegantes. La cabeza es hermosa, viva, y exacto el movimiento. No pintó un caballo como un artista mediocre: lo modeló sobrio y exacto. Crines y cola, naturalmente pintados cerda por cerda. La silla, como de oro y marfil.

El paisaje, como de su tiempo, en las escuelas meridionales, con defectuosa perspectiva; pero en la tabla se siente más la falta de la aérea que de la caballera, y nótese que el cielo, en lo poco que se deja ver, no es de oro, como no me engañe la memoria; de suerte que, de ser así, Dalmau no seria el primero en pintar el cielo azul, dada la fecha del cuadro.

Buena es la ejecución de la tabla, no tiene repintados, y la sobria restauración del Sr. Moragas no perjudica al autor. La energía en el modelado del caballero, en el claroscuro de su acerada armadura, en la montaña y castillo, acreditan una mano vigorosa y dueña de sí misma.

Preséntasenos, pues, Benito Martorell, en 1439-40, como un artista que aun no ha dicho su última palabra, que va en progreso como iban todos los buenos maestros de su tiempo, porque el siglo imponía los adelantos, y es la convicción que tenemos de los talentos de Martorell lo que nos decide á proponerle como autor de una serie de tablas realmente notables, y en las cuales es de ver, mejor que en la *tabla de San Jorge* de Pedralbes, el estilo de Martorell, tomando, al efecto, como punto de partida para el ulterior progreso en dichas tablas realizado, el cuadro central del *retablo de San Marcos* de Manresa.

Digitized by Google

Figuraban en la Exposición de Arte antiguo de Barcelona de 1902 las tablas á que nos referimos, hoy guardadas en la Sala Capitular de la Catedral de Barcelona. Llevaban en el *Catálogo* el núm. 117, y procedían de un altar del claustro de dicha iglesia, hoy desmontado, y como procedentes del *retablo de la Transfiguración del Señor*.

«Altar de varios compartimientos,—dice el *Catálogo,*— pintados sobre tabla de mediados del siglo XV, mandado construir por el obispo de Barcelona Simón Salvador, natural del Campo de Tarragona, canónigo penitenciario de Lérida, arcediano de Valencia y electo obispo en 31 de agosto de 1433 por el papa Eugenio IV, tomando posesión de la sede en 28 de noviembre del mismo año. *Construyó á sus expensas el retablo de la Capilla del Salvador, instituyendo un beneficio bajo la advocación de la Transfiguración del Señor*. Esta capilla fué la del lado del Bautisterio, hasta que en 1676 se trasladó á ella la Cofradía de San Severo, pasando el altar y beneficio á los claustros de la misma iglesia», en donde vi el retablo en cuestión durante muchos años.

«Consta de todos los seis cuadros del altar y el bancal de tres compartimientos, faltando las dos puertas laterales. Por los fragmentos de un guardapolvo del retablo que se han utilizado para encuadrar algunas tablas que constituían el altar de referencia, decorados con escudos iguales á los que usaba dicho prelado como distintivo, un castillo y un báculo con el sudario en dos caídas, no cabe la menor duda que constituían dichos fragmentos el guardapolvo del altar de referencia, que lo formaban en la parte superior *la Crucificación del Señor,* núm. 181; su compartimiento central, *Jesús con los Apóstoles,* núm. 121; representando los laterales, *Jesús en las bodas de Canaan de Galilea,* núm. 125; *Jesús multiplicando los peces y los panes,* núm. 124; *Jesús transfigurándose en el monte Sinaí,* núm. 128; y *Jesús eligiendo los Apóstoles,* núm. 117; y su pradela ó bancal, con los compartimientos, *Jesús con la Samaritana,* el *Descendimiento de la Cruz,* núm. 118, y *Jesús curando una mujer enferma.*» Los precedentes datos se deben á D. Macario Golferichs y son resultado de investigaciones practicadas en el notabilísimo y rico archivo de nuestra iglesia Catedral.

Si en la anterior nota se hubiese añadido que «el obispo

Digitized by Google

Salvador falleció en Roma en el mes de febrero del año 1445, y á 13 de abril del mismo año fué enterrado en la capilla de San Salvador, que así se llamaba la de la Transfiguración», copiándolo como lo copiamos de Villanueva [1], se hubiera tenido todo el historial necesario para fijar la edad del retablo, pues resulta de lo dicho que, si el retablo se pintó en vida del obispo Salvador, lo fué entre 1433 y 1445. ¿Lo fué? La experiencia nos ha enseñado que en muchas ocasiones tales obras eran el resultado de disposiciones testamentarias y motivadas al elegir lugar para la sepultura. En este caso el *retablo de la Transfiguración* se pintaría entre 1445 y 1454, si fuera obra de Benito Martorell.

Procediendo por exclusión no podemos dar el *retablo de la Transfiguración* á ninguno de los pintores de quienes desconocemos lo que pintaron, porque para la atribución no sólo nos falta el dato artístico, sino también el documental. No se lo podemos dar á Luis Dalmau por razón de su estilo. ¿Es que pudo cambiar ó modificarlo? Cierto, y de esto trataremos más adelante á la vista de un caso documentado y gráfico de estos posibles cambios; pero, sin algo en que apoyar esta variación, no puede uno considerarse autorizado para suponerla.

Mediante lo dicho, cierto, no nos acercamos á Benito Martorell; pero, si paramos atención en *la Transfiguración,* creemos poder esperar un consentimiento unánime en favor de una atribución provisional.

Pintado está el *retablo de la Transfiguración* al temple, á la cola, sin vehículo alguno caliente, sin barniz que lo cubra, con colores clarísimos, salvo en el cuadro de las *Bodas de Canaan,* en el cual los colores son enteros, calientes, indudablemente para hacer resaltar la esplendidez de la fiesta. Si con estas condiciones de color, presentes y de toda evidencia, ponemos luego la atención en otro de los cuadros, en donde están no menos notorios, en el de *Jesús platicando con sus discípulos,* y nos fijamos en la cabeza de Jesús, desde luego dentro de lo que llevamos conocido de la escuela catalana cuatrocentista, se dirá que aquella factura es la propia de los *Santos Marcos y Aniano* del retablo

1) *Viaje literario á las iglesias de España* (Madrid, 1851), tomo XVIII, pág. 33.

Digitized by Google

de los curtidores jóvenes de Manresa. El modelado es el mismo, enérgico, sombreado fuertemente, diluídas con arte las varias tintas, y el pelo tratado igualmente por masas y no rizo por rizo. Cuando á continuación veamos lo que hemos de tardar para encontrar obras de análoga factura, la necesidad de dejarle el retablo de *la Transfiguración* parecerá evidente. Tal vez podamos, sin engañarnos, decir que el *San Juan* de las *Bodas de Canaan* no es otro que el *San Juan* de la *Adoración del cuerpo de Cristo* de la tabla del Sr. Cerdá, y el anciano sentado en la mesa con la copa en la mano, si no le conocemos en ninguna de las obras de Benito Martorell, le hemos visto repetidas veces en las de Borrassá: es en *la Transfiguración* como un elemento de la escuela catalana, pues lo que constituye una escuela es que á un tiempo encontramos una técnica común, con modalidades comunes, tipos comunes, y es todo esto lo que determina los caracteres filiales de los miembros de una escuela. El tipo adoptado por Martorell nos indica, además, la influencia de Borrassá, que no estaba muy lejos de éste ni de su escuela quien tan francamente lo adoptó.

Luego, por todos lados el retablo de *la Transfiguración* pertenece á la primera mitad del siglo XV, esto es, por la indumentaria y la técnica. El Sr. Casellas, en su conferencia sobre *La pintura gótico-catalana en el siglo XV,* ya citada, página 186, sin vacilación pone *la Transfiguración* en el grupo de tablas, son sus palabras, «que podríamos fijar en la primera mitad del siglo XV». Pero cuando la Exposición de Arte antiguo de Barcelona de 1902 nos sale el Sr. Casellas con que el cuadro de «*la Transfiguració* de la Seu de Barcelona recorda a l'acte la disposició de l'*Oració a l'hort* de Martí Schongauer» [1], lo cual es de todo punto inexacto, y hemos de demostrarlo como se demostró al escéptico el movimiento, poniendo aquí el cuadro de Schongauer, tomándolo de donde probablemente lo conoce el Sr. Casellas, esto es, de la *Histoire des peintres de toutes les écoles* [2].

Esta prueba que aquí hacemos de la palmaria inexactitud de las semblanzas que el Sr. Casellas encuentra entre los cuadros

1) *La Veu de Catalunya,* III.
2) *Ecole Allemande,* por Blanc, Mantz y Demmin (París, 1876), pág. 7.

Digitized by Google

BENITO MARTORELL: LA TRANSFIGURACIÓN (RETABLO DE LA TRANSFIGURACIÓN)
Sala Capitular de la Catedral de Barcelona

Digitized by Google

Digitized by Google

catalanes y los alemanes, á cuyo descubrimiento, como se recordará, lleva consagrados diez años de trabajo[1], lo repetiremos cuantas veces sea necesario, ya que se trata de dejar en su puesto de honor la independencia de la escuela catalana, tan sin fundamento puesta á la zaga de la escuela alemana por el Sr. Casellas. Quien, además, no comprendemos cómo, habiendo visto claro que el *retablo de la Transfiguración* era una obra de la primera mitad del siglo XV, pudo decir que recordaba á Schongauer, cuando éste no nace precisamente sino cabe á los últimos años de esa primera mitad, después de 1445[2].

SCHONGAUER: LA TRANSFIGURACIÓN

1) Véase pág. 86.

2) Esto es, «cuando su padre el platero Gaspar obtiene en Colmar el derecho de ciudadanía, y como lo demuestra su propio retrato, fechado en 1483, en donde se manifiesta joven de treinta años. Murió en Colmar en 2 de febrero de 1488». Heinecke poseía un dibujo de la mano de Dürer retrato de Schongauer, en el cual se lee escrito que está representado cuando era un joven camarada en 1470. «*Seine Gerburt würde demnach wahrscheinlich spaeter als das Jahr 1445 fallen, in welchem sein Vater, der Goldschmied Gaspar Schongauer, das Bürgerrecht zu Colmar erwarb. Damit stimmt auch sein Aussehen auf dem eben erwaehnten, 1483 datirten Portrait, das noch einen jüngeren Mann, etwa in den Dreissigen, darstellt. Er starb zu Colmar am 2 Februar 1488.*» «*Damit stimmt auch eine Notiz von Heinecken über eine Zeichnung in seinem Besitz die von Dürers Hand die Bemerkung enthielt.*» «*Diess hat der Hübsch Martin geriffen im 1470 jar da er ein junger gesell was.*» — WOLTMANN: *Geschichte der Malerei* (Leipzig, 1882), tomo II., pág. 105 y nota 1.

Digitized by Google

Verdad es que en disculpa del Sr. Casellas hemos de hacer constar que Demmin, poniendo el año del nacimiento de Schongauer entre 1420-40, le dejaba espacio para que llegara á tiempo de poder su *Oración en el huerto* ser vista ó conocida por un catalán; pero ya era mucho suponer para un tiempo en que no se conocía la fotografía, que en un mes puede comunicar al mundo entero el conocimiento de una obra de arte; pero lo crítico, para un crítico de arte, en vista de la reserva de Demmin, hubiera sido reservarse, ya que no tenía más fuente de información que la dicha. Por mal informado, pues, pecó el Sr. Casellas, y esta mala información le llevó todavía á escribir en el citado artículo de *La Veu de Catalunya* que en otra tabla de *la Transfiguración,* en la de las *Bodas de Canaan,* se «ofereixen rostres que semblen pintats de mà del més vell dels Holbeins». Ahora bien: el señor Casellas no ignoraba que Holbein padre, que es á quien alude, *nació en 1460*. Por consiguiente, ¿cómo en *la Transfiguración,* pintada, según dicho señor, en la primera mitad del siglo XV, se pueden encontrar figuras que parecen pintadas de Holbein padre, cuando no se quiera decir todo lo contrario que quiere probar el Sr. Casellas, esto es, que Schongauer y Holbein recuerdan en la composición de sus cuadros y en los rostros de algunas de sus figuras al pintor del *retablo de la Transfiguración* de la Catedral de Barcelona? Si yo fuera tan catalanista como teutónico es el señor Casellas, apoyándome en su autoridad, podría decir que Schongauer y Holbein el mayor estudiaron á Benito Martorell; pero yo repugno por igual lo mismo la crítica patriótica que la antipatriótica.

Hagamos, pues, para Benito Martorell, lo que hemos hecho por Borrassá: veamos quiénes eran los grandes maestros de su tiempo, para que no sea posible traer de nuevo maestros de escuelas cuya personalidad no era aún conocida en sus días en parangón con él, con lo cual conseguiremos también comprender con una mediana meditación, con un simple recuerdo de las obras de los maestros cuyos nombres recordaremos, lo retardados que íbamos á pesar de marchar con hombres como Martorell; no fuera que, siendo éste y otros tanto de alabar dentro de nuestra escuela, acabara por creerse en una superioridad sustantiva para la nuestra

Digitized by Google

que sólo podemos reconocer en Borrassá dentro de los quince primeros años del siglo.

ESCUELA CATALANA	ESCUELA FLAMENCA	ESCUELA DE COLONIA	ESCUELA DE SUABIA	ESCUELA FRANCONIA	ESCUELA ITALIANA
Benito Martorell. . . 1425	Juan v. Eyck			*Tacet*	Felipe Lippi Gentil da Fabiano
		Esteban Lochner	Lucas Moser		Jaime Bellini
1439	Christus				Juan da Fiésole *(Angélico)*

Este primer cuadro termina con la fecha conocida del contrato para pintar Benito Martorell el *retablo de San Marcos* de Barcelona. Si, como parece, el *retablo de San Marcos* de Manresa es suyo, tenemos un punto de comparación entre la escuela nacional y las extranjeras bien claro y definido. ¿No lo es? En mi sentir, el punto de comparación por esto igualmente existiría, pues el *retablo de San Marcos* de Manresa es á todas luces de la época en que lo hemos fijado. Como he continuado el estudio de Martorell hasta su muerte para despejar del estudio el *retablo de la Transfiguración;* si éste lo colocamos por lo más bajo en 1450, para esta fecha, para este segundo período de la vida artística, Benito Martorell ya no está sólo en nuestra escuela: ya tiene á su lado al reputado como el más apto pintor de nuestra escuela, á Luis Dalmau. Este marca otra dirección á la escuela catalana, que desgraciadamente no adopta, sin que le hagamos responsable de la falta, pues permanece aferrada al arte tradicional catalán, y ya hemos dicho que en nuestro sentir esto es culpa del carácter conservador del país; pero el flamenquismo se impuso y triunfó en Barcelona, por lo menos momentáneamente, en 1443, y este éxito forzosamente había de influir en poco ó en mucho en Benito Martorell, porque al fin y al cabo lo que triunfa se nos impone siempre por más ó menos tiempo en más ó en menos. Así, notar un nuevo ideal de belleza en los ángeles de la tabla de D. A. Cerdá, y al decir que flamenquizaban sus rostros, esta concesión no la hacíamos á ningún flamenco de Flandes, sino al flamenquizado Luis Dalmau. Por esto hemos creído que debía-

Digitized by Google

mos poner en el siguiente cuadro á Luis Dalmau dentro de la escuela flamenca, para que se vea clara la situación de Benito Martorell, enfrente del triunfo del flamenquismo, como lo supone el llamamiento de Dalmau para que pintara el retablo de la capilla municipal.

ESCUELA CATALANA	ESCUELA FLAMENCA	ESCUELA DE COLONIA	ESCUELA DE SUABIA	ESCUELA FRANCONIA	ESCUELA ITALIANA
Benito Martorell. . . 1440	Juan v. Eyck				Juan da Fiésole *(Angélico)*
	Luis Dalmau	Maestros desconocidos	Maestros desconocidos	Maestros desconocidos	Felipe Lippi Andrés Mantegna
1450	Roger van der Weyden				Pedro de los Franceschi Los Bellini

Dígase, en vista de los cuadros que hemos dado, si no tendría que ver si fuéramos á buscar en Alemania, en donde sus escuelas, apenas esbozadas, desaparecen arrastradas por el arte flamenco, influencias ó sugestiones que no tenían órganos de expresión conocidos. Benito Martorell se encontraba, pues, de frente con dos escuelas: la flamenca, que había llegado ya á lo más alto con Juan van Eyck y Roger van der Weyden, y con las italianas, cada día más fuertes y más acentuadas, cada día más ricas en maestros. Tal vez Benito Martorell no se sintió suficientemente fuerte para comunicar con las escuelas extranjeras. Lo que hizo Luis Dalmau entregándose á la escuela flamenca, él no pudo hacerlo, tal vez no quiso hacerlo, tal vez prefirió ser catalán, tal vez creyó poder llevar el arte catalán por su camino propio á regiones más elevadas, y yo no veo por qué no se le ha de hacer este honor, ya que en realidad, con su *retablo de la Transfiguración,* el arte genuinamente catalán daba un avance considerable.

Para ver clara y fundada esta suposición no tenemos más que hacer objeto de estudio la tabla de la *Multiplicación de los peces y de los panes,* pues se verá multiplicándose no menos milagrosamente las maravillas de dicha tabla, de la que se puede asegurar que cuando se ha vencido la idea de la confusión que produce el alto

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

punto de vista del cuadro y la falta de perspectiva aérea, la vista no se separa sin trabajo de aquel enjambre de figuras tan bien dispuestas y tan ricamente dibujadas.

Sentadas en filas, reciben la comida, y, con ser tantas, no hay dos que se parezcan ni entre los hombres ni entre las mujeres. Como sucede con los niños, que cuando accionan de pie son poco graciosos y lo son mucho sentados, aquellas figuras pequeñas tienen, al revés de las grandes, la mar de gracia, pues comen y se hablan como si estuvieran vivas. Yo no creo que se pueda citar de su tiempo, como muestra, obra más admirable.

Verdad es que aun el pintor no ha alcanzado á dar á los rostros toda la expresión de los sentimientos: privilegio es éste sólo de los genios; los más grandes maestros, no del XV, sino del XVI, no saben salirse de sus modelos; pero es innegable que se atrevió con esta gran dificultad, que había de ser aún más grande para los pintores al temple, porque sólo empastando se pueden obtener facilmente á la vez sombras profundas y transparentes, tan indispensables para una modulación perfecta.

Todo lo que se ve en el *Milagro de los peces y los panes* se ve en las demás tablas del retablo. En las *Bodas de Canaan*, lo mismo que en la *Bajada del Tabor*, en la escena representando la recomendación de Jesús á los discípulos que le habían acompañado para que no revelasen lo que habían visto, la composición es francamente gótica: las figuras, bien plantadas, se muestran torpes en los movimientos: podríamos decir que sentíamos el maniquí si se tratara de obras modernas.

Los cuadros de *la Transfiguración*, de *Jesús platicando con los Apóstoles*, tienen verdadera grandiosidad. En el primero, el fondo de oro pulimentado, ligeramente burilado, en su actual tinte amarillo pajizo, armoniza tan admirablemente con los personajes celestes y sus blancas vestiduras, y con las nubes, que resultan altos, por quedar abajo, en lo oscuro, los Apóstoles, vestidos de encarnado, con luces blancas, y de verde oscuro, para conseguir por el contraste el de los dos términos del cuadro. En el *Jesús platicando con los Apóstoles*, de sencillísima composición, resulta, por la majestad de las figuras, un cuadro que impresiona. Es sólo en esta tabla en donde el fondo dorado ha sido estofado. Su dibujo es

Digitized by Google

interesante, pues está formado por pequeñas palmas con racimos de frutos y botones sueltos en los espacios que dejan las ramas. La circunstancia, pues, de presentarse sólo el estofado en una de las tablas de *la Transfiguración,* creemos que es un signo del tiempo en que principiaba á introducirse este adefesio que tantos estragos produjo, y, por consiguiente, una prueba más de que el retablo de *la Transfiguración,* por su estilo y por su técnica, no puede separarse de la época de la muerte del obispo Salvador. Yo no puedo creer que sea posterior al año 1450.

Martorell falleció, como hemos dicho, en 1453 ó 1454; el *retablo de la Transfiguración* pudo muy bien ser su última grande obra; y como su fallecimiento nos consta por el acta ya citada del arreglo de la reclamación de Isern, y en ésta figuran como cónsules y prohombres del gremio de pintores Ça Closa, Verti, Vergós, Dalmau, Squella, Oliver y Plana *(Documento XI),* ¿por qué no daríamos á ninguno de estos pintores el retablo de *la Transfiguración?* No podemos darlo á Dalmau ni á Jaime Vergós, porque no es de su estilo; del estilo de los demás pintores citados nada sabemos. Por esto hemos dicho al principiar que no podíamos recurrir á pintores desconocidos por sus obras. Un pintor de mérito, Juan Cabrera, falta entre los citados; pero éste, que conoceremos luego, se excluye también por su estilo.

Cierto, es sensible, cuando no se puede dudar de la notoriedad de Benito Martorell, y cuando para su tiempo tenemos una serie de tablas conocidas como las citadas, no poder decir que poseemos un conocimiento cierto de la obra de Benito Martorell: el que hemos alcanzado de la misma tal vez no satisfaga á todos, y tal vez nadie más descontento que yo mismo; pues si Martorell me interesa grandemente por las *tablas de la Transfiguración,* mayor interés me inspira como autor cuando menos de la *Adoración del cuerpo de Cristo,* porque en estas tablas se nos ha presentado como jefe de la escuela catalana de la expresión; y de esta jefatura, es decir, de ese primer maestro, necesitamos para no llevar al extranjero maestros que pudieron formarse dentro de la escuela catalana. Téngase esto bien presente para conceder á Martorell el puesto que para él piden sus obras.

Digitized by Google

2. BENITO MARTORELL: JESÚS PLATICANDO CON SUS DISCÍPULOS
(RETABLO DE LA TRANSFIGURACIÓN)
Sala Capitular de la Catedral de Barcelona

Digitized by Google

Digitized by Google

CAPÍTULO VIII

LA ESCUELA FLAMENCA CATALANA

I. — SUS ORÍGENES

Un pintor, un gran pintor, un revolucionario en la pintura, un modernista, un hombre que rompía con las tradiciones y empujaba á la escuela catalana por caminos abiertos á la pintura en Flandes, se había formado, crecido é impuesto al lado de los dos Martorells, de Cabrera y de Jaime Vergós I. Este hombre era Luis Dalmau, un nombre hoy europeo.

¿Quién era? ¿Era hijo del P. Dalmau síndico del gremio de freneros, quien en 22 de mayo de 1395 acude á los Concelleres pidiendo autorización para que el gremio pueda tener bandera que agrupe á sus cofrades cuando tengan que salir acompañando la de la ciudad de Barcelona?[1] ¿Por qué no? ¿Luis Dalmau no será síndico á su vez y no pertenecerá á dicho gremio por todos los días de su vida conocidos? ¿Era Pedro Dalmau pintor? No lo sé, pues todo lo que de él me consta queda dicho.

Luis Dalmau aparece en nuestra historia pictórica como Minerva, de súbito y armado de todas las armas que le han dado justa nombradía.

El jueves 6 de junio de 1443 «fou posat en lo Concell» — de Ciento — «que com la capella e lo altar construhits dins la Casa del Concell de Trenta fossen molt nus e pobresa sols e des-

1) Archivo Municipal de Barcelona: *Manual de 1395-1401*, fol. 3.

Digitized by Google

puylats de retaula e sens alguna invocació, ne stan acompanyats en manera deguda, i no es tengut en fama alguna per tots aquells qui ho miren axí estrangers com altres, havem delliberat posar en lo dit Concell si hi fariem .I. retaula. E axí quel dit Concell delliberas qui n'era faedor, quan de totes les dites coses ells ne exequirien tot ço que per lo dit Concell ne fos delliberat.»

Aceptada la proposición hecha por los Concelleres, se nombró una comisión para llevar á cabo lo propuesto «ab poder bastant de fer fer lo dit retaula per aquell pintor que acordaran, e paccionar ab ell de sobre lo salari seu», modo de pago, garantías, etc.

Elegidos los doce prohombres, el día 4 de septiembre de 1443, «los honorables Concellers, tots .V. e los .XII. prohomens alegits pera delliberar lo fet del retaula de la capella de casa de la dita ciutat, conclogueren e delliberaren quel dit *retaula se faés en la dita Capella per lo millor e pus able pintor que encerchar e trobar se pogués,* e quals dits honorables Consellers se convenguessen ab ell del preu e cost, axí de pintar com de fusta e pintat, e fer pagar lo preu, el qual serà convengut, e ab aquelles invocacions e istories quels plaurie, e ab bella e notable finestra, rexes e ab vidriera, quels sie vist faedor, per ço quel dit retaula se pogués pus clarament veurer e mirar; e fer e formarne capitols e cartes sobre les quals coses e altres faents al fet lo dit Concell de XII prohomens comès als dits honorables Concellers plenariament lurs veus. E axí pres conclusió lo dit fet»[1].

El mejor y más apto pintor que buscó y encontró la Comisión y con el cual pactó fué Luis Dalmau. La obra que nos acredita á éste como el mejor y más apto pintor de Cataluña en su tiempo es conocida, se ha conservado, es el *retablo de los Concelleres;* pero las obras que le habían ganado el crédito de ser el dicho mejor y más apto pintor de Cataluña no se han conservado.

Dalmau es, pues, en vista de dicho retablo, el espíritu innovador, el hombre de su tiempo, afiliado á la escuela flamenca, á cuyo arte y tendencias quiere afiliar la escuela catalana. ¿Quién

1) Archivo Municipal de Barcelona: *Llibre de Deliberacions de 1442 fineix 1446,* fols. 36 v., 37 y 38 v.

Digitized by Google

ó quiénes fueron, pues, los que le iniciaron en la escuela de los célebres hermanos van Eyck?

Si, como sabemos de la aparición de *la Madona* de Cimabue, el grande entusiasmo de los florentinos, que la pasearon triunfalmente por las calles de su ciudad, supiéramos algo de la primera obra sensacional de los van Eyck, tuviéramos seguramente de éstos, como sabemos de Cimabue, antecedentes que hoy más que nunca parecen indispensables para los hermanos Humberto y Juan van Eyck, á quienes se hace entrar en 1432, con su grandioso altar de Gand, por el campo de la pintura, como metidos dentro de caballo siciliano.

Por ignorarse tanto y tanto de su vida y de sus estudios ha sido posible á Jacques Weale suponer ó decir que los hermanos van Eyck se formaron en la escuela de Colonia, y al Sr. Moreira Freire, que se habían formado en Portugal. D. Raimundo Casellas ha repetido lo primero: de «els germans van Eyck mateixos se conta que van apendre a Colonia les primeres lliçons d'art, abans d'anar a viure a Bruges» [1]. Pero esto que se dice y se repite no es más que un supuesto; y si esto pudo decirlo un neerlandés en perjuicio de su propia patria, los alemanes, más sabios que patrioteros, se han negado á aceptarlo, y aquí está Woltmann, que ni siquiera discute tal temeridad de Weale á pesar del buen concepto que le merece el autor del libro sobre *El arte en los Países Bajos*.

Todo lo que de seguro sabemos es que los hermanos Humberto y Juan se llaman de Eyck por haber nacido ó ser originarios de la pequeña ciudad llamada Maas-eyck, situada junto al Maas ó Meuse, cerca de Mastricht. Del año de su nacimiento nada se ha averiguado. Carel van Mander presume que Humberto nacería por los años 1366, y esta fecha ha sido adoptada, y que Juan su hermano se formó á su lado. Para Humberto en particular nada sabemos hasta dos años antes de su fin, pues sólo para entre 1413-1424 se sabe que vivía considerado como notable pintor en Gand, constando, finalmente, de la inscripción de la lápida sepulcral de su tumba en San Bavo, dada á conocer por

1) *La Veu de Catalunya:* «Exposició d'Art Antich», IV, 8 de noviembre de 1902.

Digitized by Google

Vaernewyck, que murió en 18 de septiembre de 1426. Las primeras noticias particulares que tenemos de Juan no se remontan sino al año 1422 [1].

Ahora bien: de recordar, de fijarse los críticos artísticos, para quienes es siempre más cómodo el vagar por los mundos de la fantasía que pasar cuidadosamente por el estrechísimo y peligroso sendero de la cronología; con recordar que verosímilmente Humberto van Eyck nació en 1366, como de antiguo venía diciéndose y Weale lo ha confirmado, ¿se les hubiera podido ocurrir llevar á dichos hermanos á la escuela de Colonia, cuando aun no es más que una nebulosa?

Setenta años de edad contaría Humberto de haber vivido hasta 1436. ¿Para cuándo, pues, se quiere fijarle en la escuela de Colonia? ¿Para cuándo se le ha de ir buscando por el monasterio de Santa Clara de Colonia? ¿Para cuándo tiene en su patria los maestros que pintaron en el último cuarto del siglo XIV en la corte de Borgoña, los Baerse, Malweel y Broederlam? ¡Cuántos y cuántos años no pasaría Humberto sugestionado por tales maestros, cuyos talleres pudo frecuentar!

Deben, pues, valer para Humberto y Juan van Eyck, considerados como preflamencos, las mismas influencias que llegaron con ellos á la madurez. Toda otra hipótesis históricamente es absurda. Y con esto queda probado que historiar el arte con otras reglas que las del riguroso método histórico es correr á las más incomprensibles aberraciones.

Véase, si no, lo que resulta para Juan van Eyck, de quien se conocen obras propias á contar del año 1421. Precisa llegar á la célebre tabla de los Arnolfini, fechada en 1434, para encon-

---

1) «Huybrecht (Hubert) und Jan van Eyck fürthen ihren Beinamen von ihrem Heitmathsorte Maaseyck, einem Städtchen an der Maas bei Mastricht. Das Geburtsjahr laesst sich für keinen von beiden auch nur annaehernd bestimmen. Carel van Mander vermuthet, dass Hubert ungefähr 1366 geboren sei, was varscheinlich zu früh ist, und nent ihn ein gut Theil Jahre aelter als Jan, der sein Schüler gewesen sei. Ueber Hubert schweigen überhaupt die urkundlichen Nachrichten bis zwei Jahre vor seinem Ende; damals, 1424, lebte er als angesehener Maler in Gent, wo er dann auch, der von Vaernewyck mitgetheilten Grabschrift in St. Bavo zufolge, am 18 September 1426 starb. Ueber Jan fagen urkundliche Nachrichten mehr. Vom October 1422 bis, &.». — WOLTMANN: *Geschichte der Malerei*, II, pág. 9.

Digitized by Google

trar una de esas obras maestras reveladoras del nuevo y grandioso arte flamenco.

Conocemos por Waagen obras de Juan van Eyck fechadas en 1411 y en 1422, y lo que dice de la primera vale de la segunda, y viceversa, con haber transcurrido entre una y otra once años. En estas obras es grande la fuerza del color, pero las antiguas escuálidas y largas figuras todavía aparecen, y lo mismo las deformes cabezas; pero como ya se nota alguna que otra bien proporcionada, deben contarse estas obras como marcando para dichos años el punto á que había llegado en su gloriosa carrera Juan van Eyck [1].

Dígase, por tanto, si Juan van Eyck aun estaba distante en 1422 de ser aquel grande artista de los Arnolfini de dos años más tarde, ¿qué pudo traer, qué nos trajo á la Península cuando nos visitó en 1428-1429? En verdad no se comprende que cuando tan traído y llevado ha sido el viaje de van Eyck á Portugal y á España, nadie se haya preguntado para dichos años á qué altura estaba Juan en su carrera. Y, sin embargo, nada tan sencillo como era averiguarlo por medio de Waagen.

Juan van Eyck se nos presenta en La Haya como pintor de cámara y *varlet de chambre* del Archiduque Juan de Baviera, Juan *sans pitié,* antes obispo de Lieja y después señor territorial de Luxemburgo, Brabante y Holanda entre 1422-1424, pasando después á servir al Duque de Borgoña con iguales empleos, encontrándose ya á su lado en 19 de mayo de 1425. Hasta 1428 vivió en Lille, de donde salió para Gand, indudablemente para acabar el altar de su Catedral, empezado por su hermano, y es acabando esta obra cuando se retira á Brujas, en donde fallece el dia 9 de julio de 1440, fecha puesta fuera de duda por Joanes Weale desde 1861.

Llega Juan van Eyck á Portugal á últimos de 1428, y yo no sé quién entre nosotros, cuando de tan grande interés es para nuestra historia, se ha ocupado del por qué van Eyck fué á Lisboa; pues si bien es verdad que pasó á Portugal por encargo de Felipe *el Bueno,* Duque de Borgoña, para que le hiciera el retrato

1) VAAGEN: *Treasures of Art* (Londres, 1854), tomo III, pág. 349.

Digitized by Google

de la hija del rey de Portugal, con quien iba á casarse, nadie se ha ocupado de lo que tan en particular nos interesa desde el punto de vista de nuestra historia artística, y no menos del político, esto es, del por qué fué á parar el Duque de Borgoña en pretender en matrimonio á la hija del rey de Portugal, y esto con haberlo contado Crowe y Cavalcaselle.

«En 1428, Andrés de Toulongeon, tesorero que fué del duque Juan *sin Miedo,* marchó enviado por el Duque de Borgoña Felipe *el Bueno,* viudo de su segunda mujer, á España para obtener la mano de Isabel de Aragón para su señor; pero no tuvo éxito su misión. Pasó, en su consecuencia, á Portugal, desde donde envió á su amo una tan brillante descripción de los atractivos de Isabel de Portugal, que el Duque de Borgoña resolvió pedirla por esposa» [1].

¿Quién era esa Isabel de Aragón que no dió su mano al poderoso Duque de Borgoña? Pues era nada menos que la hija del desgraciado Jaime último Conde de Urgell, la cual casó precisamente en este año de 1428 con Pedro de Portugal, Duque de Coimbra, padres entrambos del Condestable de Portugal, rey de Aragón levantado por los catalanes contra Juan II, y de quien ya veremos más adelante.

Como es bien cierto que de este matrimonio se ocupó el rey Alfonso V cuando el Duque de Coimbra pasó por Barcelona, en donde entró en 2 de julio de 1428, de regreso de Alemania, á donde fué para avistarse con el emperador Segismundo, es muy posible que el embajador del Duque de Borgoña llegara tarde; pero como en verdad más convenía al rey de Aragón el matrimonio de la hija del Conde de Urgell con el portugués, que no con Felipe *el Bueno,* pues tan poderoso matrimonio podía acercar á las fronteras de Cataluña al borgoñón, y éste entablar la cuestión del Condado de Urgell, confiscado en favor de la real casa, como no entablara la de la reivindicación en favor de Isabel del entero reino de Aragón, fácil sería que no hubiese llegado tarde el enviado del Duque de Borgoña, sino que no hubiese conve-

(1) Crowe y Cavacaselle: *Les anciens peintres flamands,* tomo I (París, 1862), pág. 53.

Digitized by Google

nido este matrimonio por las razones políticas apuntadas, amén de que pudo ser la razón política determinante el buscarse Alfonso en Portugal un aliado contra el rey de Castilla, con quien andaba muy revuelto y en guerras, como es sabido.

Estuvieron, pues, las cosas á punto para que fuera Barcelona y no Lisboa, Cataluña y no Portugal, la que recibiera en el año 1428 á Juan van Eyck, el pintor y *varlet de chambre* del Duque de Borgoña; pero se recibió á su embajador, que no sabemos si traería ó no regalos para el rey de Aragón, y si entre éstos habría algún tapiz ó pintura, como casi era de rigor por la costumbre cuando se llevaban tales embajadas; pero, sea de ello lo que quiera, es innegable que la pretensión del Duque de Borgoña presupone relaciones entre los dos Estados muy afectuosas, y que éstas deben tomarse en cuenta cuando se trata de determinar cómo pudo el *varlet de chambre* del Duque de Borgoña influir de una manera tan poderosa en el príncipe de nuestros cuatrocentistas.

Pero como, si no de momento, hubo de ser el duque Felipe, para el rey de Aragón, un aliado indispensable, hemos de ver á qué altura estaban los sucesos políticos en 1428, cuando Alfonso prefiere dar Isabel de Aragón al portugués y no al borgoñón.

Ya se recordará que es en 1423 cuando el rey Alfonso regresó de Nápoles después de haber pasado cuatro años en Italia y visitado á Florencia. Trujéranle aquí las desconfianzas legítimas que le inspiraron su madre adoptiva y sus nuevos vasallos, ó sus hermanos, aquellos infantes de Aragón que andaban sueltos por Castilla buscando desastroso fin, y de quienes, sin embargo, dijo un día Jorge Manrique, ante la creciente abyección de Castilla:

¿Qué se hizo el rey D. Juan?
Los infantes de Aragón
¿qué se hicieron?
¿Qué fué de tanto galán?
¿Qué fué de tanta invención
como trujeron?

es lo cierto que las cuestiones pendientes con Castilla iban enredándose, como se enredaban las de Francia, que estuvo á punto

Digitized by Google

de desaparecer por la conquista inglesa, y á cuyo rey Carlos trató de ayudar Alfonso, lo que no hizo, y á quien salvaba nuestra Violante de Aragón y de Bar, la regente del Anjou, enviando contra el rey de Inglaterra y el Duque de Borgoña su aliado cuantos recursos de guerra pudo reunir para el ejército de Juana de Arco.

Pues bien: es en medio de estos sucesos, cuando los ingleses tienen sitiada Orleans (1428), auxiliados por los borgoñones, cuando el Duque de éstos, Felipe *el Bueno,* pide á Alfonso la mano de la hija del Conde de Urgell. Comprometer en la alianza contra el rey de Francia al de Aragón, asegurarse su neutralidad, cuando menos, hubo de ser lo que se propusiera el Duque de Borgoña; y, si no consiguió lo primero, tal vez, aunque no conste, pero de hecho consta, obtuvo lo segundo, probablemente por medio del Conde de Toulongeon.

De modo que á un tiempo Italia y Francia, Italia con sus *cuatrocentistas,* y Borgoña con sus *flamencos,* solicitaban toda la atención del rey de Aragón, toda la atención de sus vasallos; y como ésta no la habían de absorber por completo los hechos políticos, nuestros antepasados hubieron por este tiempo de interesarse por los hechos de las dos regiones que nos solicitaban y constreñían. Pero si Alfonso se declaró neutral en Francia, en donde hubiera podido combatir, aliado del señor de Juan Eyck, al Duque de Anjou, á quien combatía en Nápoles, en Italia los suyos, aragoneses y catalanes, continuaban manteniéndose en medio de la decepción causada por la de la reina Juana al entregarse de nuevo al Duque de Anjou; de suerte que la lucha civil en la Italia meridional continúa casi siendo una guerra civil aragonesa y, por la fuerza de la situación topográfica, una guerra civil catalana, por lo que era preciso que atendiera Barcelona los armamentos marítimos reales y á la seguridad de la isla de Cerdeña, siempre en peligro.

Fracasada la misión de Toulongeon en Aragón, el Duque de Borgoña se vuelve del lado de Portugal, como hemos indicado, y envía á su rey embajadores destinados á buscarle esposa de su familia. Formando parte de la embajada marchó Juan van Eyck, porque el duque, antes de contraer un formal compromiso, quiso cercio-

Digitized by Google

rarse por medio de su pintor de cámara de las cualidades físicas de su nueva esposa.

¡Cuánto no se ha fantaseado sobre el viaje de van Eyck y su excursión artística por Galicia, Castilla y Granada! Cuando esa excursión se hizo á uña de caballo, se ha hablado de ella por Weale como si van Eyck hubiese puesto taller y escuela en todas partes para enseñar á pintar á portugueses, gallegos, castellanos y andaluces. D. Raimundo Casellas[1] ha repetido últimamente las palabras del crítico neerlandés. Es necesario, pues, acabar con la sugestión de ese viaje, ya que no escapan de la misma nuestros críticos de arte.

Todo lo que sabemos de ese viaje queda reducido á lo que hace más de medio siglo hizo saber en resumen el Conde de Laborde. «Dos relaciones tenemos—dice éste—de la embajada de messire Jehan, señor de Roubaix, *una en portugués* en la Biblioteca Nacional de París[2], y la otra en francés en Bélgica; aquélla de la época y de la fin del siglo, por su escritura[3].

Si el Conde de Laborde no hubiese dicho, en esta su inestimable obra para la historia y origen del arte flamenco, que sólo en España era posible que se confundiera un Bosco con un Pasture ó van der Weyden, cuando esto lo sabe por Ponz, que ya le reprende[4], no diríamos nosotros ahora que sólo en Francia es posible confundir el castellano con el portugués, y esto por los miembros de su Instituto. Saldada esta cuenta, veamos lo que resulta de la venida de van Eyck, según el *manuscrito castellano* conservado en la Biblioteca Nacional de París.

Llegó van Eyck con la embajada del señor de Roubaix á Cascaes, por la vía marítima, el día 16 de diciembre de 1428. Dos días después estaba la embajada en Lisboa. Pero como el rey Juan y su hija Isabel estaban en Estremoz preparando las fiestas del recibimiento de la infanta Leonor de Aragón, que había casado con el infante primogénito portugués, invitó á la embajada para que pasase á dicho sitio; pero al llegar ésta á unas

1) *La Veu de Catalunya*, IV.
2) Biblioteca Nacional de París: *Fonds français*, in fol., núm. 10.245.
3) Conde de Laborde: *Les Ducs de Bourgogne* (París, 1849), tomo I, pág. XXX.
4) Ídem ídem, CXXXIII.

Digitized by Google

cuatro leguas de la Corte recibió orden de detenerse, durando su parada en Reyoles hasta el día 12 de enero de 1429. En este día marchó para Avis, en donde recibió finalmente el rey Juan la embajada, y en «los dias seguientes el negocio fué mas en particular en diversas vezes abierto y traido adelante, y en conclusion fué delho ablado hecha una ciedula por escrito, y iuntamiente con esto los ditos embaxadores hizieron pintar muy al natural la figura de la dita dama infanta dona Isabel por un hombre llamado maestre Juan de Yel, moço de camara del dito musignor de Borgoina, eçelente maestro en arte de pintura.

»Esto echo, los ditos embaxadores, casi á los XII de ebrero siguiente, embiaron al dito musignor de Borgogna quatro mensaieros, dos por mar y dos por terra, conviene a saber: por mar Pedro de Baudri, escudero, copero del dito senhor, y un porsuivant darmas llamado Treenti. Y, por terra, Ainan de Varsi, escudero, i un otro porsuivant darmas llamado Porteioya»[1].

Resulta, pues, que en 12 de febrero de 1429 van Eyck había terminado su misión, de lo cual en dicho día se daba conocimiento al Duque de Borgoña, quedando van Eyck en Portugal.

«Y esperando nuevas rrespuestas del dicho musignor de Borgogna, algunos de los dichos enbaxadores, conviene a saber, el señor de Roubaix, mesire Baudouin, don Guias Alberquehet, vastardo de Baviera, Guinart de Landas e otros *vac bespe* y otros gentiles onbres e familiares, se fueron a Santiaguo de Gualizia, e dalli ffueron a visitar al Duque Dariona (Arjona) e al rey de Castilha, y al Rey i a la villa de Granada, y a muchos otros señores, terras y lugares.

«Assi en la fin de Mayo seguiente tornaron los susodichos del dicho viaie, y llegaron a mui buen tiempo a Lisboa, en tiempo que se hazia la primera entrada i alegre recibimiento de madama Leonor, muger del infante don Eduarte.

«A los iiii dyas del mes de iunio seguiente los dichos embaxadores que nuevamente eran tornados de dicho viaie, fueron en la villa de Sintra» *(Loc. cit.)*. A 11 de junio quedaba concer-

1) Biblioteca Nacional de París: Obra y lugar citados, XXXI, fol. 108.

Digitized by Google

tado el casamiento. En 23 de julio se firmó el acta notarial, y el siguiente día 24 el señor de Roubaix recibió á Isabel por palabras de presente. Celebróse el matrimonio con grandes fiestas en septiembre, precursoras de la marcha de la princesa, haciéndose, finalmente, á la vela en Cascaes en 8 de octubre de 1429. En 1.° de diciembre llegaba á la Esclusa, y en 8 de enero de 1430 entraba en Brujas.

Hemos citado todas las fechas que pueden servir para fijar el empleo del tiempo de van Eyck en la Península.

Resulta, pues, de toda evidencia, que el grande artista, hasta el 12 de febrero de 1429, no pudo emplear sus pinceles más que en el desempeño de su cometido. El Conde de Laborde dice que, «una vez terminado y enviado á su destino el retrato de la infanta Isabel, todo fué á ver quién obtendría del célebre pintor, ora un cuadro religioso, ora una miniatura en un libro de rezo, ora, en fin, un retrato; y los retratos hubieron de ser numerosos, puesto que D. Diego trajo dos á Flandes, ofreciéndolos en 1520 á Margarita, la ilustre gobernadora de los Países Bajos»[1].

Que todo esto no es más que una nueva composición de lugar del Conde de Laborde, resulta del hecho que nadie ha visto en Portugal obra alguna de van Eyck ni en iglesias ni en libros de rezo, ni como retratos, y que no es posible admitir como de Juan van Eyck un retrato del cual dice el inventario de la infanta Margarita, presentado por Laborde, por más que diga hecho *de la main de Johannes,* porque se dice de él que *es fait sans huelle et sur toille, sans couverte ne feullet*. Se trata, pues, de otros Juanes, ya que se trata de una técnica que no era la de Juan van Eyck.

Pero hay más: si van Eyck queda libre en 12 de febrero de 1429, y la embajada de que él forma parte, él, el grande artista, aprovecha el tiempo en la espera de la contestación del Duque de Borgoña, para ir de Lisboa á Santiago de Galicia, para pasar luego á la corte del rey de Castilla, de donde sale para visitar el reino y ciudad de Granada, para estar de regreso á Lisboa á fines de mayo, ¿se le puede restar día alguno de los tres meses que

1) Obra citada, CXXXI.

Digitized by Google

empleó en esta vuelta, que de seguro haría, según resulta de las fechas citadas, para entretenerse en pintar para damas y caballeros? Es, se dirá, que no consta que van Eyck estuviera de expedición. Es cierto; pero ¿hemos de suponer que él, el grande artista, se quedaría en Lisboa para pintar cuadros de devoción que no se conocen, libros de rezo que se ignoran, y retratos que no aparecen en ninguna parte, cuando podía dar un gran viaje artístico y pintoresco por Galicia, Castilla y Granada?

Quedan, pues, para que van Eyck pudiera entregarse á la pintura en Cintra, los meses de junio, julio, agosto y septiembre, de los cuales se deben descontar los días de las fiestas de junio y septiembre. Aun así, aun descontando la inseguridad de la marcha, siempre inminente, le quedaban á van Eyck días para entregarlos á su arte; pero lo que falta saber es, habiendo venido el pintor del Duque de Borgoña para hacer el retrato de su tercera esposa, si la etiqueta le permitía hacer otras obras que la dicha. No se debe olvidar tampoco que en 1429 estamos aún muy lejos de los días célebres de los van Eyck, pues la grande, decisiva importancia y celebridad suya data del día en que se dió por terminado el retablo de Gand, y esto no sucedió hasta el día 6 de mayo de 1432. No fué, pues, en 1428 á Portugal, y en 1429 á Castilla, Juan van Eyck con aquellos grandes avasalladores prestigios con que hubiera ido después del 1432. Por lo tanto, no caben calendarios de ninguna clase sobre su presencia en la Península, que nada nos revela que fuera sonada: la misma relación de la embajada del señor de Roubaix no le cita más que una sola vez, y ya hemos visto en qué términos. Para hablar, pues, de la acción directa de los van Eyck es preciso esperar el mes de mayo del año 1432.

Ahora bien: en enero de 1431, tras ocho años de disensiones y guerras, terminaba Alfonso V sus querellas con Castilla, y á los diez y siete días de haber dado los van Eyck por terminada su inmortal obra, esto es, en 23 de mayo de 1432, volvía ya Alfonso á Nápoles, en donde había dejado guarniciones que se mantuvieron heroicamente y partidarios que se sacrificaron generosamente por su causa.

Fué, pues, una de ir y venir de las dos Sicilias al rey

Digitized by Google

Alfonso durante los años que aquí estuvo, contando ora el progreso de los angevinos, ora sus grandes fiestas y recreaciones, ora sus derrotas, que también las sufrieron; y como por allí andaban nuestros Perellós y Corellas, había de interesarnos particularmente lo que en dicho reino ocurría. En 1433 consiguió Alfonso que Juana reconociera los antiguos tratados; pero con esto poca cosa se logró, pues á los dos años, en febrero de 1435, moría la reina de Nápoles, revocando la donación que de sus estados tenía hecha al rey Alfonso, dando ocasión para que la esposa de René de Anjou, como regenta de éste, ocupara á Nápoles, de donde, por querer desalojarla, el rey de Aragón dió una gran batalla, en la que fué vencido y hecho prisionero por los genoveses (5 de agosto de 1435), entregándole prisionero al Duque de Milán.

René de Anjou y de Aragón casó en 20 de marzo de 1419 con Isabel, heredera del Ducado de Lorena. Las sabias y políticas miras y operaciones de Violante, su madre, la hija de nuestro Juan I y de Violante de Bar, consiguieron que el heredero de este Ducado, el cardenal Luis, hermano de la esposa de Juan I, que aun vivía por aquel entonces, adoptase como sucesor suyo al joven René, lo cual motivó un pleito entre los dos hermanos, que se transigió mediante un vitalicio de 1.500 libras á favor de la reina Violante.

La unión de los Ducados de Bar y Lorena con los de Anjou hicieron poderoso á René; y, como su madre había siempre sostenido la causa nacional francesa, vivió por su vecindad envuelto en una guerra contra el Duque de Borgoña, en cuyas manos vino á parar en 1433, después de una sangrienta batalla; de modo que á un tiempo estaban los que se disputaban el reino de Nápoles presos de sus enemigos, Alfonso en manos de Felipe María Visconti, René en manos de Felipe *el Bueno,* el señor de van Eyck.

Alfonso había hecho todo lo posible para que el Duque de Borgoña no soltara á su rival; pero al fin se concertaron Felipe y René en 3 de febrero de 1437, pagando éste, además de un fuerte rescate y la cesión de la parte de Flandes que poseía de antiguo el de Anjou, la libertad deseada para poder marchar contra Alfonso y rescatar los estados de Nápoles y Sicilia, que habían pertenecido á su familia.

Digitized by Google

Alfonso, que á los dos meses de prisionero había conseguido de Visconti no sólo su libertad, sino ponerlo de su lado, continuaba sus luchas contra los angevinos; y cuando todo más perdido parecía, cuando sus castillos de Nápoles estaban ya en poder de su rival, unos combates afortunados entregan Nápoles al rey Alfonso (junio de 1442), ciudad á la que en vano había puesto sitio tres veces en seis años.

Con la ocupación de Nápoles ábrese para Alfonso el período de su vida que más celebridad y estimación le ha dado en Italia, pues inaugura la era de su popularidad al convertirse en protector de las ciencias, de las letras y de las artes.

Puntualicemos: Alfonso V hizo su entrada en Nápoles el día 6 de junio de 1442, á los veintiún años de haber sido llamado á su trono por la reina Juana II. El rey René, refugiado en el Castillo Nuevo, la abandonó el mismo día, maldiciendo su mala suerte y la buena fortuna de su rival. Salió el rey de Aragón, una vez tomada posesión de la codiciada capital, á pacificar el campo, que aun tenían en armas Caldora y sus parciales. Rendido y prisionero aquél, la obra de la pacificación adelantó rápidamente, y en 12 de noviembre de 1442 estaba Alfonso en Foggia esperando que se le entregaran Ariano y Apici; de suerte que por aquella parte ya no le quedaba que hacer. En Calabria sólo se mantenían rebeldes Tropea y Rigoles, de tal modo que podía darse casi por conseguida su total dominación del reino de Nápoles [1]. Ahora bien: es en Foggia en donde acabamos de verle esperando la noticia de la completa pacificación del país, desde donde escribe el rey de Aragón, en 23 de noviembre, una carta comunicada por el archivero Manuel de Bofarull á Puiggarí, al Conde de la Viñaza, á mí y á otros, pues su liberalidad no tenía límites, por la cual sabemos que, de orden y mandamiento suyo, pasó á su lado — *es vengut ací a nos lo feel pintor nostre mestre Jacomart* — para ciertas cosas que no explica. Pero como Jacomart «tenie empreses algunes obres per les quals li son stades bestretes diverses quantitats, ço es, de Mossen Francesch Daries,

1) Ametller y Vinyas: *Alfonso V de Aragón en Italia* (Gerona, 1904), tomo II, págs. 413, 423 y 424.

Digitized by Google

per un retaule, cent e vint ducats. Item de Mossen Alfonso Roy de Corella, per un altre retaule, noranta ducats. E mes per un altre *retaule de Morella,* vint ducats» [1], por lo cual quedó Jacomart en descubierto con los dichos al obedecer la orden del rey, éste manda que se liquiden y paguen las responsabilidades de dicho pintor, y este es el objeto de sus cartas, de la mencionada, de la de Barleta de 6 de enero de 1443 [2] y de la que puedo añadir á las citadas, de Nápoles, de 12 de junio de 1444 [3]:

«*Per Magistro Jacobo alias Jacomart vulgariter nuncupato.* Nos Alfonsus, &. Al amat e feel conseller e mestre racional de nostra cort en Regne de Valencia, Mossen Guillen de Vich, o al regent dit offici, o altre qualsevol del amat e feel conseller nostre Balle, reebedor general del dit Regne, Mossen Berenguer Mercader, Compte oydor, salut e dilectió.—Recordeus en dies passats ab provisions nostres haver proveyt e manat al dit Balle general pagas e satisfés a totes les persones a qui lo feel familiar e pintor de cambra nostre, Mestre Jacomart, fos deutor per rahó de les obres que aquel havia empreses de fer e acabar ans que nos lo fessem venir en les parts de ça en nostre servey, en tal forma que lo dit Balle nos degués rescriure quanta quantitat hauria pagada per la dita rahó per lo dit mestre Jacomart, assí que li fos açí deduida de sa quitació. E com nostra intenció e voluntat no sia a aquell sia deduyt res de sa quitació ni de res que li haian a donar per qualsevol causa o rahó, jatsia que en la dita nostra provisió fos axí contengut, la qual quantitat a aquell cap revocam, cassam e anullam e no volem sia de alguna efficacia e valor, per ço us dehim e manam expressament e de certa nostra sciencia que en lo retiment dels comptes del dit balle general, aquell posant en data les quantitats que pagades haurà per lo dit mestre Jacomart per les rahons dessús dites, de les quals dites quantitats per letra per lo dit Balle general a nos tramesa, som plenament informats, restituynt apoques opportunes de les persones a qui pagat haurà les dites quantitats e la dita nostra provisió ensems ab la present aquelles li reebats e admetats en sos comptes tots dubtes, difficultats e contradictió cessants com aquesta sia nostra incomutable intenció e voluntat. Dada en lo nostre castell nou de Nápols, en 12 de Juny del any de la nativitat de nostre Senyor Mil CCCCXXXXIII Rey Alfonsus.

Esto es todo lo que sabemos de Jacomart, y de ello resulta que en los mismos días que Dalmau pintaba el *retablo de los Concelleres,* Jacomart, pintor de cámara y *familiar* del rey, ni

1) Archivo de la Corona de Aragón: *Reg. 2.526,* fol. 29.
2) Idem idem, *Reg. 2.652,* fol. 27.
3) Idem idem, *Reg. 2.720,* fol. 36.

Digitized by Google

más ni menos de lo que era van Eyck con el Duque de Borgoña, estaba pintando en Nápoles, en donde lo sabemos de 1442 á 1444. Ahora bien: de este Jacomart no ha quedado en Italia memoria al parecer, pues «de error de bulto» califica D. Elías Tormo y Monzó el haber supuesto el Barón de Alcahali que el Jacopo de Valencia conocido en Italia, en donde pintaba en 1487, no era otro que el Jacomart de los años 1442-44[1].

Resulta, pues, de lo que sabemos de Jacomart, que estaba éste al lado del rey en noviembre de 1442, pero no sabemos desde cuándo. ¿Sería que lo enviase á llamar cuando el año anterior se trató del casamiento de la hija del Duque de Milán con el infante Enrique, hermano de Alfonso V, para prestar servicios análogos á los que prestó Juan van Eyck al Duque de Borgoña? Notemos todavía que al pedir el rey de Aragón que el pintor Jacomart pasara de Valencia á su lado, hacía ya diez años que el rey de Aragón había dejado sus estados patrimoniales, á Cataluña; de modo que la fama y mérito de Jacomart ó hubo de llegar á oídos de Alfonso á través del Mediterráneo, ó se había afirmado ya más de diez años antes. No me aventuraré á decir cuándo pudo pasar Jacomart á Valencia; pero una carta del rey Alfonso pudiera dar pie para su éxodo.

Buscando datos para fundamentar la acción que los tapiceros, con sus grandiosos y ricos tapices, llenos de vida y color, ejercieron en la pintura de todos los países, recogimos las siguientes noticias para el año 1419: «Pago de 50 florines á Martín Bossa, mercader flamenco», por un par de bancales grandes de Arras, muy anchos, con diversas figuras»; pago á Pedro Anglés, mercader de Valencia, de 70 florines «por dos pares de bancales medianos de Arras, con diversas figuras»[2], y también la siguiente carta á *Guillermi de Uexell,* que me parece ser Guillermo de Vaucelle, pueblo de Bélgica del distrito de Namur:

«Lo Rey:

»En Johan Çafont: manam vos tan stretament com podem que dels primers

1) Tormo y Monzó: *Desarrollo de la pintura española del siglo XVI* (Madrid, 1902), pág. 22.

2) Archivo de la Corona de Aragón: *Reg. 2.704,* fol. 25.

Digitized by Google

diners que haurets a mans vostres de aquells que deurets manlevar sobre les penyores daur e dargent que us trametré e prestament haurets aquí, donets e liurets realment e de fet, al amat vostre mestre Guillem de Vexell, maestre de draps de Ras, los quals li manam donar per certes rahons graciosament mil florins dor dAragó, e de bon pes. E açò per res no dilatets o mudets, com tota dilació nos seria molt desplazent. Dada en Valencia a XVIII de Abril del any M.CCCC.XXX. E en la paga o deliurament de aquells cobrats deguda apoca del dit mestre Guillem. E guardats vos que lo dit mestre Guillem no sia aquí detengut ne faça storb en son viatge, e ans sia de continent desempaxat. Dada segons dessús. — Rex Alfonsus.

»Al feel de nostra Tresoreria en Johan Çafort.

«Dominus Rex man. m.

» JOHANNI OLZINA. »

De los datos que acabamos de producir, si no resulta indicio alguno en favor de lo supuesto de estar encargado Guillermo de Vaucelle de traer á Jacomart, resulta, en cambio, prueba plena del comercio artístico flamenco con Alfonso V para el año 1430, y probada, no hipotéticamente, sino documentalmente, la importación directa de tapices flamencos, cuya acción sobre el desenvolvimiento de la pintura de retablos creemos haber puesto fuera de duda; y, si no fuera así, esperamos en breve lograrlo.

De quién fuera ese maestro tapicero Guillermo de Vaucelle, no sé nada; pero adviértase bien que no se trata de un mercader, sino de un maestro tapicero, y, como á tal maestro, estuvo en situación de hablar y ponderar el mérito de los pintores flamencos encargados de suministrar cartones ó patrones á los tapiceros. No sabiendo más de ese *Maestre en draps de Ras,* no podemos asegurar si fué á Valencia, en donde ya hemos visto el flamenco mercader Bossa, llamado por éste para concertar trabajos para la casa real; pero sabemos que vino, y desde este momento estamos en el caso de afirmar que sería para colocar sus tapices, y con estos ¿no trajo uno ó más cartones de su taller, por si el rey Alfonso quería una reproducción de alguno de los tapices que había obrado? Cónstanos, por los documentos que del Duque de Borgoña, el protector de van Eyck, publicó Pinchart en su *Histoire générale de la Tapisserie,* que los dibujos quedaban de la propiedad de los maestros tapiceros; y, esto

Digitized by Google

cierto, ¡qué efecto no había de causar su exhibición, lo mismo considerados como obras de dibujo y expresión que como obras de color! Estos dibujos, vistos por los mejores artistas de fines del siglo XIV y del primer tercio del siglo XV, ¡cuánto no habían de contribuir á que abrieran grandemente sus ya entreabiertos ojos!

Ni Pinchart, ni Guiffrey, ni Müntz, han fijado la atención general en un dato de ellos y de todos conocido, en el hecho cierto de vivir en Brujas el mercader Juan Arnulphin, de quien se sabe que en 1423 vendió al Duque de Borgoña una serie de seis tapices. ¿Quién los había dibujado? Se ignora. Pero ¿el mercader de tapices de Brujas no mandaría ya tejer cartones pintados por van Eyck, antes que éste pintase grandes cuadros? El mercader que vende tapices al Duque de Borgoña en 1420, ¿no fué quien colocó al lado de Juan de Baviera, obispo de Lieja, á Juan van Eyck, y al trocar aquél la sotana por las calzas, quién hizo ó trabajó para que el familiar del obispo de Lieja pasase á serlo del Duque de Borgoña? Y, en fin, ¿acaso Arnulphin no casó con la propia hermana de la esposa de Juan van Eyck? ¿Cuál es la consecuencia que queremos sacar de todo lo dicho? Pues la creación de tipos, y de composiciones por los dibujantes de tapices flamencos, que difundieron por todas partes los talleres de Arras, Bruselas, Tournai, etc.

Todo esto tomaría su relieve si supiéramos para nuestra historia pictórica el año de la ida á Valencia de Jacomart, supuesto que á Valencia fuera directamente, si como pintor de la casa real no hubiese pintado por más ó menos tiempo en Barcelona, porque entonces diríamos como pudo formar escuela, esto es, escuela flamenca, en Barcelona y Valencia. Porque, cierto lo dicho por nosotros sobre la personalidad artística de Jacomart, indudable su estancia en Valencia, posible una estada en Barcelona, si al venir se trajo estudios hechos de las obras de los van Eyck, estudios que pudieron ser mejores que sus propias obras originales, se comprende que del estudio de esos modelos, del de sus cuadros, de su enseñanza, pudiera surgir aquí una escuela flamenca, formada, como la napolitana, no por enseñanza directa, sino por la enseñanza refleja de los estudios traídos por Jacomart,

Digitized by Google

de sus lecciones y de la entera obra de los tapiceros y bordadores. Las relaciones de Alfonso V con el arte flamenco, quedando ahora claramente definidas y no pudiendo dudarse de ser flamenco Jacomart, pues su nombre claro está que responde á la forma moderna del mismo, Jacquemard, cabe aquí suponer si Alfonso llamó á éste á consecuencia de haber recibido un cuadro de van Eyck por habérsele dicho que en Valencia había un compatriota de éste que producía iguales maravillas.

Establezcamos la historia de ese envío. Vasari dijo: «*Fu primo inventore* — de la pintura al óleo — *in Fiandra Giovanni da Bruggia, il quale mandó la tavola a Napoli al re Alfonso*»; pero más adelante dice, al hablar del efecto que dicho cuadro causó en Antonello da Mesina: «*Ma essendo da alcune Fiorentini che negoziavano in Fiandra e in Napoli, mandato al re Alfonso primo di Napoli una tavola con molte figure lavorata a olio da Giovanni...*»[1].

Resulta, pues, claro que Vasari no estaba seguro de cómo hubiese llegado á Nápoles la dicha tabla; pues, ¡cómo había Juan van Eyck de mandar al rey Alfonso á Nápoles tabla alguna, si Juan fallece en 9 de julio de 1440 y Alfonso no se apodera de Nápoles hasta el 6 de junio de 1442! Que Alfonso tuvo en su poder una tabla pintada por van Eyck, esto no puede dudarse, puesto que un contemporáneo, un hombre de la corte del rey, Fazio, lo dejó escrito, y el asunto de la tabla no era otro que *la Anunciación*[2].

Sabido todo esto, veamos á qué se encamina lo dicho hasta aquí sobre ese cuadro de van Eyck en poder de Alfonso V.

«De todos los trabajos de Juan van Eyck, el mejor conservado» — en Nápoles — «es el que describe Vasari[3] como habiéndolo enviado por sí mismo van Eyck al rey Alfonso. Es probable que llegara, con los otros cuadros, del mediodía de Italia, por los

---

1) VASARI: *Vite de piu eccellenti pittori, scultori e architettori* (Roma, 1759), tomo I, XLIX, pág. 339.

2) *Joannes Gallicus — est tabula insignis in penetralibus Alphonsi Regis, in qua est Maria Virgo ipsa venuste, ac verecundia notabilis Gabriel Angelus dei filium exce nasciturum anuntians excellenti pulchritudine capillis veros vincentibus, &.* — FAZIO: *De Viris illustribus* (Florencia, 1745), pág. 46.

3) Introducción, cap. VII, pág. 163.

Digitized by Google

mercaderes lombardos que hacían negocio en dicho país. Hoy día está suspendido detrás del altar de la iglesia de Santa Bárbara en el *Castel Nuovo*. El asunto es la *Adoración de los Magos,* y se tuvo durante muchos años por obra del Zíngaro ó de Donzelli, por lo mismo que los retratos del rey Alfonso y de su hijo fueron pintados al óleo encima de los de los Magos; pero esta sustitución explícase de una manera curiosa por un pasaje de la obra de Massimo Stanzioni, artista napolitano, quien escribió contra los pintores flamencos, pretendiendo que no tenían derecho alguno á la gloria de haber introducido un nuevo procedimiento en pintura. Dijo entre otras cosas: «El cuadro dado por Juan van Eyck á »Alfonso I, llamado *Los tres Magos,* no hizo impresión en Italia; »y esto es tan cierto, que las figuras fueron restauradas por el »Zíngaro y por Donzelli, lo mismo que otras partes perjudicadas »por el transporte. Aprovecharon esta ocasión para reemplazar las »figuras de los Magos por los retratos de Alfonso y de su hijo».» [1]

Domingo Stanzioni nació en 1585, y lo dicho se encuentra en un libro impreso en Nápoles en 1840, titulado *Vite dei pittori, scultori ed architetti napoletani,* pág. 205.

Desde luego se hace evidente que, sabiéndose, no por Fazio, sino por Vasari, el cuadro eyckiano que poseía Alfonso V, se creyó ver éste en la *Adoración de los Magos* de la capilla del Castillo Nuevo; y como aquí resultaban el rey y su hijo retratados, la imaginación de Stanzioni, exaltada por el descubrimiento, inventó el cuento del cambio de cabezas, que cargó al Zíngaro y á Donzelli, cuando del primero no sabemos que se haya desautorizado á Woltmann, que le tiene por personaje mítico; y, en cuanto á Donzelli, ¿de cuál de los dos se habla? ¿De Piero ó Polito? Fueron florentinos y el segundo discípulo de Neri de Bicci, según Vassari [2].

Ahora bien: ¿no es seguro que, de haber Stanzioni cono-

---

1) Obra y lugar citados, 96-97.

2) *Die Maler Colantonio del Fiore, Antonio Solario, gen. il Zingaro, Simone Papa und Andere sind fuer uns mytische Persoenlichkeiten; wir wissen nicht, ob sie ueberhaupt existirt haben, obwhol ein Gewebe von Legenden sich an sie knuepft, und in keinem einzigen Falle ist der Name mit Recht und Begruendung auf ein vorhandenes Bild bezogen worden.*—WOLTMANN: *Geschichte der Malerei,* &., II, 256.

Digitized by Google

cido la presencia de Jacquemard ó Jacomart en Nápoles durante los años 1442-1444, le hubiera adjudicado, si no el cuadro, las cabezas ó retratos de los reyes Magos? Y ¿qué se quiere decir cuando se habla del retoque de varias partes del cuadro de los Magos por los pintores napolitanos? Pues que hay algo que no parece de Juan van Eyck. Así dicen Crowe y Cavalcaselle: «Sin duda alguna ha sufrido bastante este cuadro, *mais il porte encore de nombreuses traces de l'école flamande, et l'on y reconnait la main de Jean van Eyck*»[1].

Para nosotros «estas huellas de la escuela flamenca» no es más que lo que de flamenco tenía Jacomart, después de su doble estada en Valencia y en Nápoles, pues es á él á quien entendemos que se debería dar el cuadro de la *Adoración de los Magos* y colocarle al frente de la escuela napolitana flamenca, por poco edificante *(unerquicklicher)* que ésta sea, según Woltmann, pues rara vez los discípulos se parecen á los maestros, que no es de los buenos maestros sacar los buenos discípulos, porque la observación del sabio historiógrafo alemán de que la masa de los cuadros flamencos del Museo de Nápoles están diciendo que no fueron sacados de la propia fuente de sus maestros, sino de la de sus imitadores, confirma nuestra interpretación, por cuanto Jacomart pudo venir á Valencia muy antes de que los van Eyck levantaran su estilo á las alturas de las *Bodas de los Arnulphini* y del *retablo de Gand;* de suerte que el flamenquismo napolitano podría traer su fuente del arte preflamenco ó preeyckiano. Y por lo dicho bien pudiera ser que Jacomart no fuera más que un discípulo indirecto ó un precursor de los van Eyck.

Yo no conozco el cuadro de Jacomart, ni he visto de él fotografía alguna, y en ninguno de mis viajes á Nápoles he tenido ocasión de poder verlo, pues se encuentra hoy en la capilla del real palacio; pero el Sr. Hymans lo ha visto y ha hablado de él, después de lo dicho por los Sres. Crowe y Cavalcaselle, en los siguientes términos: «Mi decepción fué indescriptible á la vista del cuadro. No es, me apresuro á decirlo, que la obra carezca de cualidades, pero no tiene nada de lo que caracteriza las obras del

1) Obra y lugar citados, I, 99.

Digitized by Google

siglo XV, y me pareció haber sido, no ejecutado, sino rehecho á principios del XVI»[1], y continúa con lo del Zíngaro, que Milanesi puso, por desgracia, en nota á Vasari.

¿Qué resulta de lo dicho por los Sres. Crowe, Cavalcaselle y Hymans? Que el cuadro de la *Adoración de los Reyes* es obra del siglo XV. Crowe y Cavalcaselle ven en él algo de la mano de Juan van Eyck; Hymans no ve nada de esto: éste afirma una restauración por lo menos, y mal hecha; y yo digo, en vista de sus contradicciones, ¿si hubiesen conocido los dichos á Jacomard, pintor real, pintor de Alfonso V, en Nápoles ya en 1442, y al hijo de éste subir al trono napolitano en 1458, por cuya razón, si padre é hijo, en la *Adoración de los Reyes*, están como á reyes, el cuadro ha de ser posterior á 1458, no hubieran concluído, como entendemos que debe concluirse, en favor de Jacomart?

Estimando á Jacomart como flamenco; teniendo sus obras por flamencas ó de estilo ó gusto flamenco; presentándole de años pintando en Valencia y en los mismos días en que pintó en Barcelona el flamenquizado Luis Dalmau, claro está que hemos querido indicar la posibilidad de que Jacomart iniciara y enseñara el nuevo estilo de pintura á Luis Dalmau, por consiguiente, una explicación del flamenquismo de éste sin necesidad de llevarlo, para explicarlo, ni á Avinyó ni á Flandes. Entiendo que, de conocerse de Jacomart obras de indubitable estilo flamenco en Valencia, de declararse indiscutible que es de Jacomart el cuadro de la *Adoración de los Magos* de Nápoles, no se podría negar la influencia de Jacomart en Luis Dalmau, ó el haber salido éste de su escuela, ya que en Barcelona no encontramos artistas flamencos, aun cuando conocemos para 1436 á Enrique Birbar, natural de Lovaina de Brabante, quien en 22 de marzo de dicho año dió recibo á los obreros de Santa María del Mar por el pago que le habían hecho de *duas potencias parvas* que había tallado para dicha iglesia[2].

---

1) HYMANS: *Notes sur un voyage en Italie*, en el *Bulletin des Commissions royales d'Art et d'Archeologie* (Bruselas, 1879), pág. 26.

2) Archivo de Protocolos de Barcelona: *Manual de Bernardo Pi*, núm. 2, lugar citado.

Digitized by Google

Posible es que Birbar fuera un escultor de empuje, un escultor salido de la escuela de Borgoña; pero por este tiempo Pere Joan de Vallfogona y Guillermo la Mota esculpen el altar mayor de la Catedral de Tarragona, y todavía vive Oller. Lo que su obra dice ha de valer para no hacer de Birbar un maestro de la escultura catalana; pero Birbar pudo con su gusto y conocimientos del arte flamenco influir en la difusión de su estilo y en la propia formación de Dalmau.

Siendo tan flamenco como era el arte de los tapices, y cuando aun por este tiempo tenían puesto en el Concejo de Ciento de Barcelona los *Mestres de draps de senyal*, pues los encontramos en las listas de los años 1433-34 y 1436-40, en que desaparecen[1], es ahora, al llegar á su ocaso, cuando nos encontramos con un maestro bancalero, Bartolomé Oriol, de quien dijo Puiggarí que «sólo accesoriamente merece calificación de artista, viniendo continuado en el registro gremial de Pelaires»; pues, ¿en qué gremio podía estar afiliado mejor que en el suyo? Creemos que Puiggarí entendió ahora, por distracción, que los *pelaires* serían los curtidores. Esto dicho, devolvamos á Bartolomé Oriol su categoría de artista industrial y démosle, lo que es más, el título de primer tapicero catalán conocido, por cuanto en 22 de mayo de 1432 se obligó á tejer para el gremio dicho dos «portaleras» *(portiers)* «largas de tres caras y anchas de una, representando en ellas *La Resurrección, San Antonio y otras cosas,* bajo un modelo que se le daría pintado»—nótese este particular á nuestro fin—«por el precio de 30 libras catalanas, viniendo obligado el tapicero á emplear buenos estambres y sedas».

Gran daño para nuestras artes resulta de no haber conservado el gremio de Pelaires esos dos tapices, que serían la revelación de un arte que no se podía asegurar antes de esta fecha que hubiese existido entre nosotros, pues la *portalera de la Resurrección* había de comprender varias figuras, y es por esto que nos encontramos delante de verdaderos tapices hasta por sus dimensiones, que nos hubiéramos podido dar cuenta por el arte de sus

1) Archivo Municipal de Barcelona: *Llibres de Deliberacions* de dichos años. Para los años omitidos no existen listas de los miembros del Concejo de Ciento.

Digitized by Google

cartones de su estilo pictórico en 1432, y ver si en ese arte de la tapicería genuinamente flamenco había entre nosotros aparecido como una copia de los tapices de Arras, ó si había llegado á creaciones nacionales. ¡Cuánto, pues, es de sentir que no conozcamos otros maestros bancaleros anteriores ni posteriores á Oriol, para conocer el estilo de tan bello arte en Cataluña!

En las *Memorias* de Capmany los bancaleros se dan como agremiados, ora con los tejedores de mantas, ora con los delantaleros; de modo que con el caso citado de los tejedores de lana ya son tres los gremios que contaron con maestros bancaleros, lo que indica que tan artística industria no hubo de tomar gran vuelo; pero, alto ó bajo, es lo cierto que hubo de vivir de nuestro arte, bien que sujeto á las grandes influencias de los centros europeos de la tapicería, que estos centros eran en el siglo XV todos flamencos, pues en París había decaído completamente la tapicería; y como nuestros bancaleros, por seguir la moda, emplearan modelos ó cartones á lo flamenco, con lo cual asegurarían la venta, no hay duda que pudo en nuestra pintura influir la naveta del tapicero.

Ahora sólo nos queda ver con ejemplos gráficos, que pueden interesar á todos, esta difusión del arte pictórico flamenco por medio de los tapices.

Pinchart divulgó en la revista artística parisién *L'Art,* año 1876, un tapiz de la gran colección del Palacio Real de Madrid. La grande autoridad de Pinchart parece poner fuera de duda que se trata de un tapiz labrado de conformidad con un modelo ó cartón de van Eyck. Desde luego es de notar la presencia de sus famosísimos Adán y Eva del retablo de Gand; de modo que el conocimiento de esas dos grandes, soberbias y realistas figuras se difundió por la tapicería. Como no existieron hasta 1432, su difusión es posterior á este año. Claro está que el tal tapiz no vino á España por el tiempo de que hablamos, que es de los que vinieron con Felipe *el Hermoso,* si no es de los que trajeron Carlos I ó Felipe II; pero de lo que tratamos es de la difusión de las obras y arte de los flamencos por medio de la tapicería. Por consiguiente, el ejemplo vale para convencernos de que así como del retablo de Gand nos constan reproducidos en el tapiz en

Digitized by Google

cuestión *Adán y Eva,* otras partes del mismo, otros cuadros del mismo pudieron serlo á su vez y llegar al conocimiento de nuestros artistas.

Otro ejemplo queremos presentar por lo mismo que se trata de un tapiz comprado en España por nuestro malogrado amigo el Barón Davillier y hoy expuesto con sus colecciones en el Louvre. Data ese tapiz del año 1486. Imaginémoslo salido del taller del tapicero, fresco y brillante de color, y dígasenos si se necesitaba de otro maestro para entrar por el arte flamenco quien por él sintiera vocación. Para creer, por el dibujo del mismo, que se trata de un tapiz, precisa saberlo, de lo contrario todos creeríamos que se trata de un retablo. La composición, pues, de los retablos del XV, sus típicas vírgenes, profetas, ángeles diaconales, todo se pudo sacar de los tapices.

¿Estamos ya en situación de poder decidirnos sobre el maestro ó maestros de Dalmau?

Investigaron públicamente antes que nosotros los orígenes del flamenquismo escritores de nota, y hemos de ver sus opiniones y fundamentos de los mismas antes de llegar á una conclusión, aunque ésta sea provisional, que no queremos imponer nuestras conclusiones, sino que éstas resulten por sí mismas de los datos y observaciones hechas por propios y extraños.

Señalan los Sres. Casellas y Bouchot, como escuela del flamenquismo catalán, la escuela flamenca de Avinyó, y de la siguiente manera funda el primero su opinión:

«No hem de perdre may de vista que a les portes de casa, com qui diu, haviem tingut per aquells temps un centre pictòric enterament influit per l'art flamenc. Mercès als treballs que actualment se fan a França pera estudiar l'influencia de Flandes sobre en Jean Foucquet, en Bourdichon, en Perreal Colombo y altres primitius pintors francesos, s'ha vingut en coneixement de fets molt curiosos. Un d'ells es l'anada y residencia al mig-dia de França, aon foren empleats al servey del rey Renat d'Anjou, de pintors com en Bartelemi de Clerk y Coppin Delft, originaris dels Paisos Baixos. Aquests artistes varen treballar a Provença per molts anys, formant part d'aquelles dues escoles vehines d'Avinyó y Aix, centre d'art tant actiu com cosmopolita, abans

Digitized by Google

y durant el sigle XV. ¿Havia'l nostre Dalmau freqüentat poc o molt aquest centre *cosmopolita* tant vehí de casa nostra? No se'n sab res» [1].

Ignoramos si, no perdiendo de vista ese centro cosmopolita de Avinyó, como encarga el Sr. Casellas, el miembro del Instituto de Francia, el Sr. Bouchot, dijo: «Hácese de Dalmau un pintor catalán que pudo ir á Brujas. Nada menos seguro. ¿Por qué no sería discípulo de las gentes de Avinyó? Sería más verosímil» [2].

La concordancia entre el Sr. Casellas y el Sr. Bouchot resulta en honor del primero, que expuso tal idea en *La Veu de Catalunya* del 8 de noviembre de 1902.

Pero ¿qué era de ese centro artístico de Avinyó, de esas *gentes* de Avinyó, para emplear el lenguaje del Sr. Bouchot, en el año 1443, cuando se encarga á Dalmau el *retablo de los Concelleres* por ser *el pintor más apto del país?*

Esto puede creerse que lo ha dicho el Sr. Casellas cuando nos cita en Avinyó, en la corte del rey René, á Bartolomé de Clerck y á Coppin de Delft. Pero al primero no se le conoce en Provenza sino de 1447 á 1452, y al segundo es de entre 1456 y 1488, desapareciendo en este año en Angers [3].

Podía, pues, ahorrarse la cita de Clerck y de Coppin de Delft el Sr. Casellas, ya que no son pertinentes para el caso de Dalmau. Mas como el Sr. Casellas pudo ver bien, aun equivocándose con la demostración, lo que una vez más prueba la necesidad imperiosa del método histórico en la crítica artística si no quiere embrollarse y embrollarlo todo, veamos qué resulta de las investigaciones del abate Requin, fuente de todos los estudios posteriores sobre la escuela provenzal.

Que en 1377 pintaba en Avinyó un canónigo alsaciano, Hertsnabel; que de Arnaldo de Catz, pintor vidriero, natural de Utrecht, hay obras para el período que va de 1430 á 1458; que asimismo trabajaba como pintor en 1452 Cristóbal Rane, natural

---

1) *La Veu de Catalunya*, IV.

2) Bouchot: *Les primitifs français* (Paris, 1904), pág. 344.

3) Lecoy de la Marche: *Le roy René* (Paris, 1875), tomo II, págs. 50 y 95.

Digitized by Google

de Hertsberg, año de su muerte en casa de Jaime Estremberc; que en 1457 pintaba Juan de la Cort, originario de la diócesis de Strasburg; y que en 1492 pintaba vidrieras un alemán llamado Francisco[1].

Sabemos todavía que dos pintores de Avinyó, Chapus y Hans, trabajaron también por el rey René en época baja[2], y Hans, por su nombre, es alemán ó suizo. Ya no podemos decir más de las *gentes* de Avinyó, cuyos talleres cree el Sr. Bouchot que pudo frecuentar Luis Dalmau, y, lo que es singular, cree esto cuando escribe que conviene tener presente que el único flamenco que se encuentra en Avinyó en todo un siglo es Catz, «lo que por otra parte se explica muy bien por el hecho de que los provenzales se acercan estéticamente más á los italianos que á los neerlandéses»[3].

Siendo esto así, ¿á qué llevar á Dalmau á Avinyó? ¿Hay mayor inconsecuencia que la de suponer que de Avinyó pudo salir, de un centro estéticamente más italiano que neerlandés, un neerlandés tan puro como Dalmau?

Y ¿á qué viene para este tiempo hablar del rey Renato de Anjou en Provenza?

Renato de Anjou apenas lo había encerrado cautivo en su castillo el Duque de Borgoña, cuando recibe embajada tras embajada para hacerle saber como por fallecimiento del conde Luis III, su hermano, recibía por vía de legado testamentario el condado de Provenza, y como la reina Juana de Nápoles le llamaba á su lado como hijo adoptivo y sucesor. Encerrado René, fué su esposa Isabel la que marchó á tomar posesión del condado provenzal y del reino napolitano, y todo esto ocurre en 1436. Isabel salió de Marsella en septiembre y desembarcó en 18 de octubre en Nápoles.

Es en enero de 1437 cuando René recobra su libertad en virtud del tratado de Bruselas de 28 del mismo; pero hasta el día

---

1) Requin: *Documents inédits sur les peintres d'Avignon* (Paris, 1889). Articulos correspondientes.

2) Idem ídem, pág. 4.

3) Bouchot: *Les primitifs français* (Paris, 1904), pág. 248.

Digitized by Google

7 de diciembre, que desembarca en Arles, bajando por el Ródano, no se presenta su nuevo conde en Provenza, que abandona en 15 de abril de 1438 para entrar en Nápoles el día 12 de mayo, no regresando hasta 1442, que fué, como hemos dicho, cuando el rey de Aragón lo lanzó á mano armada de Nápoles. Dalmau firma su contrato para pintar el *retablo de los Concelleres* en 29 de octubre de 1443. ¿Sería, pues, durante ese primer año del regreso de René, cuando á su lado se formó en Provenza la escuela flamenca provenzal? Yo no veo ni en Bouche, ni en Papon, ni en Fabre, que René, durante ese año, se ocupara ni poco ni mucho de cosas de arte: se ocupó en establecer á los emigrantes napolitanos de su partido que le siguieron á Provenza y en hacer dinero para ir á arreglar sus estados del norte, la Lorena sobre todo, fuertemente perturbada desde el fallecimiento de la madre de René, Violante, la hija de nuestro Juan I, ocurrida en 14 de noviembre de 1442. René abandonó á Provenza por la dicha causa en 1443, y no había ya de regresar á ella hasta 1447. Esto es lo que dicen los citados historiadores de Provenza; y, si esto no se olvida ahora que lo repetimos nosotros, se habrá acabado con los pintores de la corte del rey René como posibles maestros de Luis Dalmau, y con la acción de aquél en favor de las bellas artes en Provenza para antes de 1447 [1].

Pero un crítico de arte, el Sr. Hulin de Loo, secretario de la Exposición de Brujas de primitivos flamencos, nos pone en 1442 un maestro flamenco, aventurándose á decir que pudo establecerlo en Aix el rey René al regresar de Nápoles. A este maestro, desconocido del todo, le hace salir de Flandes eyckiano, le pone en Basilea en contacto con Conrado Witz, cuyo estilo transforma, regimentándolo en la escuela flamenca, de donde luego le hace salir para la corte del rey René, que la tiene en Aix, en donde el rey le fija y pinta *la Anunciación* de la iglesia de la Magdalena, su único cuadro conocido. Todo esto es pura invención, sin ningún fundamento, porque ni se sabe de ese maestro

1) Bouche: *Histoire chronologique de Provence* (Aix, 1664), págs. 453-459.—Papon: *Histoire générale de Provence* (Paris, 1784), tomo III, págs. 348-362. — Fabre: *Histoire de Provence* (Marseille, 1837), tomo II, págs. 409-425.

Digitized by Google

anónimo flamenco que estuviera en Basilea, ni que se le hubiese visto en Aix en ningún tiempo: es á un pintor de *la Anunciación de Aix,* que pudo pintarla en la propia Brujas, para venderse en Aix quien sabe cuándo, de quien el Sr. Hulin de Loo ha inventado su odisea [1].

Demos, sin embargo, que el Sr. Hulin de Loo haya visto justo y bien, y que el maestro flamenco se hubiese establecido en Aix por retenerlo René en el verano de 1442: no queremos creer que nadie pueda, mediante este dato, suponer que Dalmau corriera á la escuela de Aix, cuando tan vivo estaba el rencor de René con Alfonso, á estudiar pintura flamenca, para poder ser proclamado en Barcelona, oficialmente, en octubre del año siguiente, el primer pintor catalán.

Nada, pues, de escuela flamenca como institutriz de Dalmau. Por lo demás, poco satisfecho quedaría el Sr. Casellas de la recomendación que hace de la escuela flamenca de Avinyó, cuando se creyó obligado á dar otra explicación del flamenquismo catalán. «¿No hauria estat possible—dice D. Raimundo Casellas—que en els atzars d'un viatge en Dalmau hagués arribat a veure alguna d'aquestes mostres d'art ab prou espay de temps pera apropiar-sen modes usuals, tipos corrents, però no ab suficient detenció pera refer la seva tècnica, aprenent de cap y de nou el maneig de la pintura a l'oli y la confecció material dels nous colors»? [2]

No veo necesidad alguna, dentro de esta hipótesis, de poner en viaje á Dalmau. ¿No se ha dicho que fué la vista de un cuadro flamenco lo que convirtió la escuela napolitana, hasta entonces más ó menos sienesa, al flamenquismo? Pues, ¿por qué no suponer que pudo venir á Barcelona un cuadro flamenco que ejerciera igual sugestión en nuestra escuela? ¿Sería que el señor Casellas no quedaría contento de lo que sobre un viaje de Dalmau á Flandes escribió el Sr. Justi? Veamos qué dijo el sabio historiador de Velázquez, porque es cosa seria.

---

1) Hulin de Loo: *L'Exposition des Primitifs français au point de vue de l'influence des frères van Eyck* (Bruselas, 1904), págs. 35 y siguientes.

2) *La Veu de Catalunya,* IV.

Digitized by Google

Resumiendo un documento dado á conocer por Capmany [1], escribió: «El año 1436 navegaba para Flandes Juan Llull, uno de los más importantes armadores (barceloneses), en una galera fletada por varios mercaderes catalanes, cuando á 25 millas de Iluis fué asaltada y robada por piratas ingleses. Entonces la ciudad dirigió una comunicación al rey Enrique VI, á los dos protectores del reino, Enrique Beaufort, cardenal de Winchester, y Hunfrido, duque de Glocester, y á los *aldermans* de la City, para el rescate de las mercancías, etc. No tenemos noticia del resultado.

»Este Llull debe ser el mismo que aparece en nuestro contrato entre los *honorables concellers,* y cuyo retrato ocupa el puesto principal en el retablo.» No es exacto esto último, porque el puesto que ocupa Juan Lull es el que le corresponde como primer conceller.

«No es aventurado suponer—continuó diciendo—que este comerciante, bien conocido en Flandes, sería el que indujera á sus colegas á encargar el cuadro de la capilla con arreglo al nuevo estilo» [2].

Gústanos esta explicación del sabio maestro alemán, y la aceptamos como determinante de la preferencia dada á Dalmau y á su estilo; pero la conjetura de D. C. Justi no explica lo esencial, esto es, cómo y cuándo aprendió Dalmau la pintura flamenca. Bien lo comprendió dicho señor, y por esto continúa diciendo: «Ahora, si el pintor fué enviado á Brujas como preparación á su tarea (en cuyo caso pudo intervenir el mismo Juan van Eyck de palabra y de obra en la composición), ó si pertenecía á la colonia catalana, siendo algún hijo de comerciante, que tuviera la suerte de visitar el taller de los van Eyck, son ambas conjeturas ociosas. *Lo cierto es que debió disfrutar de las lecciones del maestro de Brujas,* siendo tal vez el único español que se halle en su caso». Luego es cierto, en opinión del Sr. Justi, que Dalmau estuvo en Brujas y fué discípulo de Juan van Eyck. Pero lo que es indudablemente cierto es que esto no pasa de ser una

1) CAPMANY: *Memorias históricas sobre la marina, comercio y artes de la antigua ciudad de Barcelona* (Madrid, 1779), tomo II. CXLIV.

2) Obra y lugar citados, pág. 109.

Digitized by Google

deducción lógica sacada de las semejanzas de dibujo, factura y color, que son grandes entre las obras de van Eyck y el *retablo de los Concelleres* de Luis Dalmau; pero el supuesto queda desde luego desautorizado con recordar que el *retablo de los Concelleres* no está pintado al óleo, como creía y decía el Sr. Justi. Por consiguiente, es inadmisible que un hombre que frecuentara el taller de van Eyck como discípulo, pudiera salir de él sin saber cómo se clarificaba el aceite de simiente de lino.

Discípulo de van Eyck proclama igualmente á Dalmau el Sr. Neve, que conoció el artículo del Sr. Justi, pero sin justificación de ninguna clase, siendo sólo de recordar su trabajo por los elogios que hace de Dalmau [1].

Otro supuesto inadmisible del Sr. Justi es el haberse enviado á Brujas á Luis Dalmau como preparación para pintar el *retablo de los Concelleres,* y esto es inadmisible, porque no consta en las actas de los Concelleres.

Cuando con tanta facilidad se hace de un rey un protector de las bellas artes, como sucede con el rey René, de quien pudo decir, desesperado, el abate Raquin, que no había podido dar con documento alguno que autorizara el supuesto, yo no veo por qué no hemos de hacer de un burgués rico un protector de la pintura catalana.

Juan Llull era hombre de grande autoridad en Barcelona, y su familia de antiguo abolengo. La mayor plaza de la ciudad llevaba su nombre, y si eran sus prestigios grandes dígalo el figurar entre sus Concelleres en 1414, 1418, 1422, 1425, 1428, 1431, 1434, 1435, 1441, y como su cabeza, como Conceller en Cap, en 1441-1442, 1442-1443 y 1445-1446. Este hombre era un mercader, y sus galeras iban al norte de Europa, y en ellas, si no siempre, más de una vez se embarcaría, como embarcado consta en 1436.

¿No había en ninguno de sus viajes Llull de llegar hasta Brujas, en donde tenía Barcelona consulado desde el año 1388? Y, una vez en Brujas, ¿no recorrería las ciudades flamencas, sino como turista, como comerciante? Aficionado á las bellas artes,

1) NEVE: *L. Dalmau, peintre espagnol, elève de J. van Eyck* (Amberes, 1899).

Digitized by Google

porque pudo serlo; hombre de gusto y de progreso, porque pudo serlo, ¿no había de interesarse por esa pintura flamenca que revolucionaba todas las escuelas de pintura europeas? De regreso á Barcelona Llull, ¿no había de ser un propagandista de sus excelencias? ¿No había de recomendar sus principios á los jóvenes pintores más aventajados? Y ¿por qué, hombre Juan Llull rico y con buque en el mar, no había un día de embarcar á un joven pintor que hubiese ya demostrado sus preferencias ó gusto por el estilo flamenco, como Llull no le embarcara precisamente para que se impusiera en dicho estilo? Un viaje de ida y vuelta podía ser suficiente para un hombre bien preparado. Así se explicaría que Dalmau viniera flamenco, pero sin conocer la técnica flamenca, que era aún un secreto de taller. Él, extranjero, se limitaría á ver, á dibujar, á pintar, esto es, copiando lo que pudiera, las Vírgenes y los ángeles de Juan van Eyck, la Virgen y los ángeles del retablo de Gand.

Dentro de esta explicación no veo cómo renunciar á este posible origen del flamenquismo dalmaciano, pues casi probada la presencia en Flandes de Juan Llull, cierta la presencia de Juan Llull al frente de la concellería barcelonesa al contratarse con Luis Dalmau el *retablo de los Concelleres,* estas coincidencias, si ponen fuera de duda la afición de Llull por el arte flamenco, fundan una presunción en favor del supuesto de la iniciación de Luis Dalmau en el arte flamenco mediante los medios y recursos que Juan Llull tenía en su mano para iniciarle en la escuela más innovadora de cuantas se formaron á la entrada del siglo XV.

II. — LUIS DALMAU

¿Tiene explicación el hecho de no haber quedado en todo Cataluña otra obra de la escuela flamenca catalana, ó sea de Luis Dalmau, único iniciado, que el *retablo de los Concelleres?* Se ha dicho que pintaría poco por lo mismo que su pintura no fué del agrado de sus contemporáneos, como lo prueba el haber continuado en auge su camino la escuela catalana tradicional. Esto parece bien observado; pero ¿hubieran dicho los Concelleres, al

Digitized by Google

adjudicar á Dalmau la pintura del *retablo de los Concelleres*, que lo hacían por ser el pintor más apto de la tierra catalana, si Dalmau no hubiese afirmado su superioridad, por lo menos á los ojos de los partidarios del flamenquismo, con un cierto número de obras? Esto es incontestable. Pues bien: ese número de obras que dieron á Dalmau el primer puesto á los ojos de Llull, y hoy también á los nuestros, se han perdido. ¿Por qué? Pues por su misma superioridad. Data ya del siglo XVI el desarrollo de la manía de las galerías ó colecciones particulares. Burckhardt escribió un libro sobre las más famosas, y no son pocas, en sus *Contribuciones á la Historia artística de Italia*[1], y allí es de ver como en aquellos días se saqueaban ya palacios, iglesias y monasterios para formar las galerías de los amadores de la pintura de los siglos pasados. La obra de Dalmau era la primera que estaba en condiciones de desaparecer de entre nosotros por su superioridad y por su universalidad, esto es, por estar informada plenamente en los principios del arte moderno ó del renacimiento. Hoy la obra de Dalmau, de existir en galerías y museos europeos, sería muy difícil de distinguir por propios y extraños, y ya veremos luego como entre nosotros mismos ha salido una voz para rechazar al Dalmau de Valladolid, hoy una de las joyas del Louvre y de la galería española. Y se comprende esta dificultad de atribución por lo mismo que un cuadro de Dalmau es posible confundirlo con una obra genuinamente flamenca.

Dalmau comparece cuando, como hemos dicho, en 6 de junio de 1443, se planteó la cuestión de dotar la capilla de la Casa Comunal de Barcelona de retablo, del cual carecía. El contrato para la pintura del retablo se firmó en 29 de octubre, y en 25 y 28 de noviembre de dicho año lo hicieron los fiadores. *(Documento IX.)*

Ocho días después de la firma con el pintor pasaron los Concelleres á contratar con Francisco Gomar, imaginero y ciudadano de Barcelona, la construcción del retablo. El asiento que se hizo dice así:

---

1) BURCKHARDT: *Beitraege zur Kunstgeschichte von Italien* (Basilea, 1898), págs. 299 á 500.

Digitized by Google

«Die mercurii 26 novembris, anno a N. D. 1433, *Franciscus Gomar,* imaginarius, civis Barcinonae, de certa sui scientia convenit et promissit honorabilibus Consiliariis civitatis Barchinone, quod faciat et perficiet hinc ad... retrotabulum capellæ Domus Concilii civitatis Barchinone, *de bona fusta de roure de Flandres, secca e abte al dit retaula,* cum certis foleis sculptis, ipsumque perficiet juxta scilicet formam sive exemplare sibi traditum. Et pro premissis et pro omnibus missionibus, dampnis et interesse, obligavit omnia bona sua, et juravit ad sancta Dei quatuor Evangelia; manibus suis corporaliter tacta. Et dicti honorabiles Conciliarii promisserunt sibi clare pro dicto retrotabulo, 75 florenos, scilicet 30 florenos de presenti, et residuum cum dictum retrotabulum perfectum dedesit pictori; et obligarunt bona dictæs civitatis» [1].

Consérvase en el Archivo Municipal de Barcelona, y lo publicó ya Puiggarí, que fué su archivero, un croquis del retablo en sus líneas arquitectónicas [2], con expresión por escrito del pintor de á donde vendrían representadas las historias del mismo. Yo creo que este croquis no es sino una idea de la obra, que no se alude á él cuando en el primer capítulo del contrato se hace alusión á la obra que debe ejecutarse *sots lo exemplar ja mostrat als dits honorables Concellers:* aquí me parece que se trata de un verdadero boceto, y que es este boceto el que se describe en los siguientes términos en el contrato:

«Luís Dalmau pintarà en deguda proporció e mesura, en lo mig del dit Retaula, la Imatge de Nostra Dona Sancta Maria seent en una sumptuosa cadira ab l'infant Jesús al braç, effigiada e vestida de varietat de colors vives altes e ben exints; pero lo mantell sie e haie esser colrat de atzut lo pus fi que es puxe trobar, ab sollepna fresadures d'or fi de Florença, sembrada en semblança de perles e pedres.

»E en lo costat dret o part dreta del dit retaula pintarà la imatge de la verge S. Eularia, patrona e singular advocada de la dita ciutat, tenint en la mà lo eculeo del seu martiri. E aprés, en la part dreta mateixa, pintarà tres dels dits honorables Conse-

1) Archivo Municipal de Barcelona: *Deliberacions de 1443,* fol. 45 v. Publicado por Puiggarí, obra y lugar citados, pág. 284. El contrato lo publicó traducido al castellano en la *Ilustración Española y Americana* (año 1870) dicho señor.

2) *Album heliográfico de la Exposición de dibujos autógrafos de artistas fallecidos* (Barcelona, 1883).

Digitized by Google

LUIS DALMAU: PROYECTO DEL RETABLO DE LOS CONCELLERES

Digitized by Google

sellers, çò es, mossen Johan Lull, mossen Ffrancesch Lobet e mossen Johan de Junyent», —esto es, los concelleres primero ó *en cap,* tercero y quinto, al efecto de guardar entre ellos su rango, —«agenollats, ab les mans junctes, dreçants los uylls vers la Imatge de la Verge Maria. E seran los dits Concellers effigiats segons proporcions e habituts de lurs cossors, ab façs axí propries com ells vivents les han formades, vestits de sengles samarres e caperons de color vermella, axí bella que aparega esser de grana, ab les postes e lengues apparents esser folrades de bells vays.

»A la part esquerra del dit Retaula sie pintada la Imatge del benhiurat apostol Sanct Andreu, ab son mantell e ab la creu del seu martiri. E aprés, en la dita part squerra matexa, sien pintats e effigiats los dos Consellers, ço es, mossen Ramon Ça Vall e mossen n'Anthoni de Vilatorta», —esto es, los concelleres segundo y cuarto, —«axí proporcionats com son e segons les habituts de lurs cossors e ab lurs samarres e caperons, estants agenollats en e per la forma e manera que es dit dessús dels dits mossen Johan Lull, mossen Ffrancesch Lobet, es mossen Johan de Junyent.»

Todo lo dicho se ve con la mayor exactitud en el retablo; de modo que, según el croquis, no había de contener los dos bellos grupos de vírgenes cantoras que asoman por la galería del fondo á uno y otro lado del edículo, dentro del cual está sentada la Virgen, porque de lo contrario no hubieran dejado de consignarlos.

En cuanto «lo camper del dit Retaula, exceptats los lochs hon seran pintades les dites Imatges e altres pintures propries a les dites Imatges, sie tot daurat de bona e bella dauradura dor fi de florí de Florença».

Dorado había de ser con igual condición el fondo de las imágenes que debían pintarse en el bancal; bancal desaparecido de antiguo, pues no se ha conservado memoria del mismo por nadie y en ninguna parte.

Las imágenes que debía contener eran: al centro «*la Pietat* stant en mig del Sepulcre e .I. Angel qui tenga lo cors de Jesuchrist per les spatles. E al costat dret de la dita *Pietat* haie a pintar la imatge de *sanct Johan Evangelista.* E en lo costat squerra del dit banchal haie a pintar la Imatge de *Sancta Maria Magda-*

Digitized by Google

LUIS DALMAU: RETABLO DE LOS CONCELLERES
Museo de Bellas Artes de Barcelona

Digitized by Google

Digitized by Google

lena ab lo alabastre apparent, ab lo contenent trist per occasió de la passió de Jesuchrist. E en cascú cap del dit banchal sie pintat *lo senyal de la Ciutat* acompanyat de fullatges en deguda proporció». En el guardapolvo hay el escudo «real de la Corona de Aragó».

¡Ojalá que al difundirse la noticia de las pequeñas tablas del bancal dé por resultado encontrarse esas que debían ser preciosas joyas de nuestra pintura, como Dalmau no entregara el bancal á sus discípulos, según era costumbre hacerlo!

Un año se dió á Dalmau para pintar el retablo; pero ya se consignó que el plazo podría alargarse, y, en efecto, hubo necesidad de prorrogarlo desde el momento que Dalmau escribió en la peana del trono de la Virgen que la obra se terminó en el año 1445.

Interesante en extremo sería conocer la fecha fija en que Dalmau concluyó su obra, por lo mismo que consignándosele 5.000 sueldos por la misma, como salario, contados para un año, resultan algo más de 13 sueldos y medio; y como ya hemos visto á Dalmau intervenir en una cuestión de salarios en la que se fija como salario decente para un pintor el de cinco sueldos, cuando no se trata, al parecer, de un hombre de categoría, es de ver como Dalmau, el príncipe de nuestros pintores en su tiempo, no llegaba á ganar ni el triple del jornal de un simple oficial pintor.

Y en este orden de ideas económico merece notarse que ignoramos lo que pasaría cuando vieron nuestros Concelleres que Dalmau había suprimido los fondos dorados por completo, lo que le significaba una grande economía. ¿Condonaron la diferencia los Concelleres? ¿Se le descontó un tanto por el oro que no empleó, y cuyo empleo era, más que previsto, fijado?

Como obra de arte, conocidas las Vírgenes de van Eyck, conocida la *Virgen de los Concelleres;* porque Dalmau copia las Vírgenes del flamenco, pues supo, como van der Weyden, apoderarse por completo de su tipo, presentándola con su mismo aire, seriedad y naturalismo, con la misma gracia en los pliegues, incluso en los de la caída de vestidos y mantos. No es necesario acudir á las *Vírgenes* de J. van Eyck, llamadas del canónigo van der Paele y del altar de Dresde, como habiendo podido servirle

Digitized by Google

de modelo por venir de frente entrambas: la *Virgen* de Dalmau procede del altar de Gand, es la misma; pero la *Virgen de los Concelleres* es algo como una creación de Dalmau, pues por todo lo que ésta deja ver de su cuerpo, por llevar ceñida la cintura, cobra la Virgen, en el *retablo de los Concelleres*, un continente más plástico, un mayor donaire del que presentan las vírgenes flamencas, es más joven; pero, al igual de Borrassá, que no pudo sustraerse del tipo sienés, él no se emancipa del tipo flamenco.

La entera composición también la creemos propia de Dalmau: por lo menos no conozco nada que se le parezca en la escuela flamenca, excepto la *Virgen de la familia Floureins,* de Hans Memling, obra muy posterior. Sin embargo, la invención tampoco es flamenca: es corriente en Italia, Francia y España ya en el siglo XIV.

«El cuadro no sólo revela la iniciación de su autor en los procedimientos y manera de los van Eyck, — dice Justi, — sino que muestra, además, indudables reminiscencias de conocidos modelos. Está pintado al óleo, — no es exacto: está al temple, al huevo, — y, lo que es más extraño, en contra de las prescripciones expresas del contrato, no se emplea el oro, reemplazado en todas partes por tintas amarillas (excepto en la aureola de la Virgen).

»Los colores son firmes, las sombras morenas. Las cabezas de los dos santos patronos de la ciudad tienen grande aire de parentesco con los tipos ideales de *Maria* y de *San Juan* en Gand. La Virgen es hermana de las Vírgenes pequeñas familiares del maestro flamenco. Ese parentesco se extiende á la actitud, á la mirada, á la colocación de la figura. Está sentada en un trono de madera oscura, con su dosel, dentro de una especie de tribuna. Las piernas del Niño que lleva en el regazo tienen la misma postura que en la tabla del canónigo van Paele de Brujas y en el tríptico del Museo de Dresde», pero en sentido contrario, por lo que ya hemos dicho de lo que parece ser un tópico del arte latino, por lo menos lo era del arte catalán, que sienta siempre al Niño Jesús sobre la rodilla izquierda de la Virgen. «Los cinco Concelleres arrodillados á ambos lados del trono están retratados del natural, — como se le había ordenado, —

Digitized by Google

con toda la escrupulosa fidelidad que acostumbraba Juan van Eyck en sus obras, sin la menor tradición de convencionalismo. Los rostros se diferencian resueltamente hasta en el color, y debieron hacer en su tiempo asombrosa impresión, como cosa enteramente nueva. Sólo las manos no tienen la exactitud y perfección flamencas. A los dos lados de la tribuna corre una

J. V. Eyck: Vírgenes cantoras
Retablo de Gand

pared que se abre hacia el fondo por cuatro altos ventanales. Por los dos más próximos se agolpan ángeles cantando, — no hay tales ángeles, sino vírgenes, — cuyas facciones, trajes y gestos revelan como ninguno la imitación de las hojas del retablo de Gante.» No es del todo exacto, pues no llevan las ricas capas de las Vírgenes de Gand.

Hemos copiado textualmente este estudio comparado de nuestro gran retablo hecho por D. Carlos Justi[1], para que se viera, dicho por extranjero tan competente, pues el Sr. Neve no

1) Obra y lugar citados, págs. 104-106.

Digitized by Google

hace más que repetirlo, hasta dónde llegó la imitación, ó hasta dónde llegaron las reminiscencias vaneyckianas en el arte de Dalmau.

Resulta de este estudio comparado que Dalmau lo que hubo de estudiar fué el retablo de Gand, hoy repartido entre Gand, Berlín y Bruselas, siendo de notar que las vírgenes cantoras y músicas, así como la *Virgen* y *San Juan,* — las vírgenes están en Berlín, — destácanse en Gand sobre fondo dorado, lo que no sucede en Dalmau, que ha suprimido por completo los dorados, menos en la diadema de la Virgen.

Como artista creador se nos presenta el gran maestro que no quiso que su obra capital llegara hasta nosotros anónima, y así escribió en la tarima de la silla de la Virgen, que descansa sobre cuatro leones, su nombre y el año en que dió por terminada su obra de esta manera: *Sub anno MCCCCXLV per Ludovicum Dalmau fui depictum.*

Colocada hoy la obra de Luis Dalmau en su puesto dentro de los Cuatrocentistas catalanes, deberíamos creer que fué su aparición un acontecimiento memorable, y que á su ejemplo la escuela catalana se emancipó de las tradiciones medievales como él lo había hecho tomando por su rumbo; pero ya hemos dicho que no sucedió nada de esto, que Dalmau no tuvo discípulos, que Dalmau no formó escuela, que no fué más que *un caso,* y como á tal podemos y debemos tratarlo independientemente de nuestra escuela, ya que con la misma no engarza.

Pudo creerse, en vista de su fracaso y de no conocerse otras obras de Dalmau, si éste, afectado por el mismo, había renunciado á su arte ó se había alejado de Barcelona. Por fortuna, algunos datos hemos recogido que permitirán continuar su biografía desde donde la había dejado Puiggarí. Dió á conocer el archivero municipal un documento de su archivo del año 1453 que contiene «un borrador de compromiso por el que el presbítero Mosén Juan Çalom se encargó de fabricar ó reformar los *entremeses* de *la creación del Mundo* y de *Belén* (la *Natividad*), que se sacaban en la procesión del Corpus», notando como «uno de los sujetos que garantizan el contrato en calidad de fiadores es Luis Dalmau (a) Viu, pintor, vecino de Barcelona. En la suscrición se repite:

Digitized by Google

LUIS DALMAU: RETABLO DE LOS CONCELLERES

Sus retratos

Digitized by Google

Digitized by Google

«Firma Ludovici Dalmati del *Viu*». Si esta palabra significa apodo, es difícil encontrar su significado; y si es apellido, según parece resultar de la última fórmula, viéndose declinado como patronímico el nombre de Dalmau, que en catalán lo es también de santo (Dalmacio), no se comprende por qué el mismo pintor escribiría Ludovicus Dalmau, prescindiendo del Viu. Nosotros nos inclinamos á que Dalmau era el verdadero apellido, principalmente porque en otra contrata original del mismo Luis con el Concejo, —la del *retablo de los Concelleres*, —para la tabla consabida, interviene á su vez como fiador Manuel Dalmau, deudo próximo suyo, padre ó hermano, para quien de seguro no sería aquel nombre patronímico»[1].

Manuel Dalmau fué uno de los tres fiadores dados por Luis al firmar el contrato para pintar el retablo, pero yo no he encontrado este Manuel en el Archivo de Protocolos.

Observó por su parte sobre el particular D. Carlos Justi[2] que «este segundo apellido — el de Viu — serviría, sin duda, para distinguirle de otra familia del mismo nombre ó de otra línea de la misma familia, los Dalmau de Navell. Viu y Navell son nombres tomados de pueblos ó de posesiones».

Somos de esta opinión; pero lo que tenemos por cierto, en caso, es que Luis Dalmau pintor se llamaría *del Viu*, para distinguirse de otro pintor barcelonés llamado Antonio Dalmau, de quien no tuvieron conocimiento los Sres. Puiggarí y Justi.

¿Por qué fué Luis y no Antonio quien tomó un segundo nombre para distinguirse? Luis era, sin duda alguna, de mayor edad que Antonio, pues de éste tenemos noticias que llegan hasta el 1499. Luego parece que hubo de ser Antonio y no Luis quien debiera tomar un nombre para diferenciarse. No fué así; y eso ¿puede explicarse?

Viu, ha dicho D. Carlos Justi, es nombre de pueblo. Exacto: dos pueblos se llaman así. Viu á secas es pueblo pirenaico de la provincia de Huesca, y Viu de Llevata lo es de la de Lérida y distrito de Tremp. Si Luis Dalmau fué del Viu de Huesca ó de

1) Obra y lugar citados, 85-86.
2) Obra y lugar citados, 106 y nota.

Digitized by Google

Llevata, se comprende que fuera él y no el Antonio Dalmau, propietario de varias casas en Barcelona, como diremos, quien tomara el nombre de su lugar de origen ó procedencia.

Dalmau comparece, como hemos dicho, en el arreglo de las cuestiones suscitadas con motivo del fallecimiento de Benito Martorell en 1453-1454, y este documento ha de valer ciertamente para probar la permanencia ó domicilio de Luis Dalmau en Barcelona entre 1443-1453. Podemos todavía prolongar la prueba de su residencia en la capital de Cataluña hasta 1459 gracias á haber encontrado, fruto único de nuestra porfía en la investigación de nuestros Cuatrocentistas, un recibo por el cual reconoce Dalmau haber cobrado en varias partidas 55 libras, precio de un retablo que pintó por encargo de los prohombres de Mataró para su iglesia, de conformidad con lo capitulado ante el notario Bartolomé Agell en 22 de marzo del año 1457. En los manuales del notario no se encuentran dichos capítulos, y gracias al recibo, que es de 15 de diciembre de 1459, sabemos que el retablo que pintó Dalmau estaba bajo la advocación de *Santa Cecilia (Documento XIV)*. En Mataró no se encuentra en su iglesia ni en parte alguna dicho retablo. Se ha perdido, como se han perdido dichos capítulos, lo que nos impide su busca para su descripción, caso que el retablo se hubiese sólo extraviado.

Dalmau desaparece en el infausto año de 1460, el año del levantamiento de Barcelona contra el rey Juan II; pero en las listas de la milicia ciudadana de este año un Luis Dalmau figura como jefe de una de las cincuentenas; pero no se dice que fuera el tal Dalmau pintor. Así que nada puede concluirse en firme de dicho dato. Pero demos que se tratara del mismo gran maestro: con esto sólo tendríamos probada su residencia por un año más en Barcelona; pero que Dalmau hubo de abandonar esta ciudad y pasar á Castilla, esto lo probaría su gran cuadro hoy en Paris, en el Louvre, procedente de Valladolid. Pero se disputa á Dalmau la paternidad de dicha obra por los Sres. Casellas y Sert. Veamos los fundamentos de sus opiniones.

Procede dicho cuadro, que adjunto reproducimos, de la venta de la colección de los hermanos Bourgeois, verificada en Colonia durante el mes de octubre de 1904. El catálogo sólo dice

Digitized by Google

Pedro Olay

~~Luis Dalmau~~: Imposición de la casulla á San Ildefonso

Museo del Louvre, París

Digitized by Google

Digitized by Google

que «proviene del altar mayor de una iglesia de Valladolid»[1].

¿De cuál? No hemos podido averiguarlo. ¿Quién lo bautizó como obra de Luis Dalmau? Tampoco hemos logrado saberlo, ni en París, en donde nos encontrábamos durante los días de la venta, ni al acudir al año siguiente para conocerlo *de visu*, ni acudiendo á Valladolid á los hombres más competentes, pues bien se comprende que, de saberse de ciencia cierta que en Valladolid era de antiguo conocido tan hermoso cuadro como obra de Luis Dalmau, difícilmente se podría negarle la paternidad.

¿Hubo engaño al venderse el cuadro en cuestión sobre el punto de su procedencia? De no ser así, será preciso reconocer que de antiguo desaparecería de Valladolid, ya que Ponz no lo menciona, cuando no era enemigo del arte flamenco, y no deja de citarnos sus obras cuando las encuentra, como las dos que menciona en la parroquia de San Esteban[2]. Tampoco lo menciona Quadrado en sus *Recuerdos y bellezas de España. Valladolid, Palencia y Zamora* (Madrid, 1865), y casi no puede dudarse que, de existir por dicho tiempo, ni él ni el gran dibujante Parcerisa hubieran dejado de recogerlo, máxime atribuyéndose á Luis Dalmau; pero no se haga en esto hincapié, ya que dicha obra, en todo lo escrito por Quadrado, y lo mismo decimos por Piferrer y Pi y Margall, con haber éste principiado una *Historia de la Pintura*, la pintura no pareció interesarles poco ni mucho.

Junto á lo dicho que, conociendo á Valladolid desde 1870 y teniendo hechas numerosas estancias en la misma con motivo de mis investigaciones en Simancas, ni conocí el cuadro de los Bourgeois en Valladolid, ni, después de conocerlo, he encontrado en ella el menor rastro. Cierto que hay un colegio de San Ildefonso en Valladolid, pero éste no remonta sus orígenes al siglo XV. ¿Sucedió á uno de dicha fecha? No lo sé. De haber existido, tendríamos una probable procedencia.

Años y años hacía que los hermanos Bourgeois poseían el retablo de Valladolid cuando se pasó á su venta, y durante tan

---

1) *Catalogue des tableaux anciens et modernes composant la collection Bourgeois frères* (Colonia, 1904), pág. 13.

2) Ponz: *Viaje de España* (Madrid, 1787), tomo XI, pág. 91, núm. 31.

Digitized by Google

largo lapso de tiempo, á los muchos inteligentes que lo vieron, á ninguno se le ocurrió contradecir la atribución á Dalmau. Con este nombre se puso á la venta en Colonia, y los del Louvre, que como obra de Dalmau la conocían en París, fueron á comprarlo á Colonia, es decir, en el centro hoy más adecuado para decidir en punto á atribuciones de los Primitivos, ya que en él concurren por naturaleza y vecindad Flandes, Holanda y Alemania entera. Pues bien: ni cuando la venta, ni después de la venta del retablo de Valladolid, se han levantado otras voces, que sepamos, en contra de Dalmau, que las de sus compatricios Sres. Casellas y Sert.

Prueba este asentimiento general tácito, porque expreso no se ha manifestado, cuando menos, que á los hombres inteligentes y conocedores de la historia de la pintura no se les ha ocurrido que pudiera ser otro que Dalmau el autor del cuadro de Valladolid; y, si esto no es una prueba en su favor, no se dirá que á lo menos no sea una prueba negativa.

Opinión razonada en contra ya hemos dicho que no se ha emitido otra que las de los Sres. Casellas y Sert, y el primero la dió á conocer en *La Veu de Catalunya* del día 24 de octubre de 1904.

Comparando la tabla del *retablo de los Concelleres* y la del *retablo de Valladolid,* dice: «Les úniques afinitats que entre l'una y l'altra obra hi havia eren l'escola evidentment flamenca en totes dues, y la composició o, millor dit, agrupació de figures més o menys semblants» entre una y otra. Más adelante discutiremos la exactitud de esta proposición: la hemos adelantado para que conste desde luego lo poco ó nada que para el Sr. Casellas tienen de común las dos tablas en cuestión. Vengamos ahora á sus disconformidades, á lo que las distinguen como obras de dos artistas diferentes.

«Un dels primers contrasts — dice — que li saltaran a la vista — al que compare las dos tablas — serà referent al caràcter de l'arquitectura decorativa. En la taula de Colonia, dosser y setial de la Verge, fons del camper y enrajolat, tot es d'una sobrietat extremada, pera no dir d'una pobresa excessiva...» Pero ¿por dónde, que los accesorios sean más ó menos ricos ó lujosos,

Digitized by Google

prueba que no puedan ser de una misma mano los más ricos y los más pobres? ¿No es esto cuestión de lo que se paga por la obra? Dalmau, como los pintores de hoy día, cargaría de detalles sus cuadros según lo que se le diese por ellos. Si cargó la gran obra de los Concelleres, seria porque éstos no pasarían por menos y pagarían para que no faltase nada de lo que pudiera quitarle algo de la magnificencia propia de una obra de carácter público. No tiene, pues, valor alguno el contraste que ha hecho notar el Sr. Casellas.

«Una altra gran diferencia mostra la distribució de les figures en l'espay d'ocupació. Mentres els personatges de la *Consagració de Sant Isidor* s'enfilen cap amunt de la taula, tendint a ocupar la part superior, els personatges de *Nostra Dòna dels Concellers* davallen cap a terra, tendint a ocupar l'inferior.» Esto es un caso de verdadera aberración. Si el *retablo de los Concelleres* se desarrolla, digámoslo así, dentro de un medio punto, y la *Consagración de San Isidoro* (?) sobre el lado menor de un cuadrilátero, ¿cómo no ve el Sr. Casellas que la composición sale condicionada por el espacio que ha de llenar? Tampoco tiene valor alguno esta otra *gran diferencia* descubierta por el Sr. Casellas.

Añade á continuación: «Així com els àngels, sants y verges de la taula de Colonia se distingeixen per l'alçaria, l'esbeltesa, per una elegancia de formes nadiva, que no exclou, per cert, la força y la robustesa muscular, els personatges de la taula catalana's presenten en conjunt més curts d'estatura, menys elevats en l'escala fisiològica com a tipos de selecció. Els de la taula forastera pertanyen a una raça senyorívola, aristocràtica; els de la taula barcelonina, fins comptant-hi'ls sers angèlics, imitats directament de van Eyck, semblen procedir d'un model més menestral, més corrent. Les figures de la *Consagració de Sant Isidor* tenen una expressió conscient, ideal, serena, com d'enlairades criatures, naturalment avesades a la contemplació de grans espectacles humans y de místiques aparicions divines. Ben al contrari d'això, moltes figures de la *Nostra Dòna dels Concellers,* realistes, copiades directament del natural, apareixen, com tantes altres de van Eyck, aturades, pera no dir encongides, mostrant una actitut quasi encarquerada y una expressió indecisa, com de

Digitized by Google

gent que no gosa a moure-s ni a manifestar ab naturalitat l'estat de l'esperit, per por de descompondre la posa convinguda».

Todo esto es pura *ecphrasis,* de lo contrario ¿cómo llamaría menos selectos fisiológicamente los cantores de van Eyck del *retablo de los Concelleres* comparados con los flacos ángeles é histéricas vírgenes del *retablo de Valladolid?* Luego, eso de comparar las estaturas de las figuras que no se ven á contar de los pechos, con otras que no bajan de la cintura, no sé cómo pueda hacerse. Además ¿por dónde andan, en el *retablo de los Concelleres,* esas «figuras realistas, copiadas directamente del natural, y, como tantas otras de van Eyck, paradas, para no decir encogidas, y de actitud casi envarada, de expresión indecisa, como de gente que no se atreve á moverse ni á manifestar con naturalidad el estado de su espíritu por temor de descomponer la convenida actitud»? Yo no sé ver tales figuras. Las figuras de Dalmau son *Santa Eulalia y San Andrés* y los *Cinco Concelleres.* Estos no son más que orantes en toda la senzillez y naturalidad de su expresión de retratos parados, como entonces y aun hoy se pintan. El *San Andrés* apoya, algo encorvado, sus manos sobre dos concelleres, actitud simpática, natural, libre é inteligente. ¿Es que no se fijó el Sr. Casellas en la curvatura dicha y le pareció, en consecuencia, la figura corta? En cuanto á *Santa Eulalia,* si no tiene toda la archiaristocrática elegancia de la *Virgen de van Eyck,* es porque le faltó el modelo á Dalmau. Y, en punto á ese vulgarismo ó menestralismo de Dalmau, los cinco menèstrales Concelleres eran, como eran, gente del trabajo, y fueron retratados en cuerpo como eran en vida: véanse los dos tipos del lado de San Andrés para verles en toda su realidad viviente. Y ¿qué resulta del *San Ildefonso* de la tabla de Valladolid? ¿Vamos á llamarla aristocrática? Pero, después de todo, demos que fuera exacto lo observado por el Sr. Casellas, ¿qué tendríamos? Que para la composición de un cuadro tuvo modelos más elegantes que para otro. ¿Y el haber tenido modelos de mayor prestancia implicaría que no pudiera pintarlos Luis Dalmau? No tiene, pues, valor ninguno lo observado por el Sr. Casellas sobre la mayor ó menor elegancia de las figuras.

Nota en lo copiado el Sr. Casellas, como contradictorio

Digitized by Google

entre las dos tablas, que en la de Valladolid tengan las figuras una expresión más consciente. Está bien; pero ¿de dónde nace esta oposición? ¿No nace de haber una acción en la tabla de Valladolid, acción que falta en el *retablo de los Concelleres?* ¿No nace la novedad de la necesidad de poner en común acción los personajes todos de la *Imposición de la Casulla á San Ildefonso,* acción que no existe en el *retablo de los Concelleres?* En la *Imposición* hay un argumento: en el *retablo de los Concelleres* no hay argumento alguno. Todas las figuras existen con entera independencia. Los cinco retratos que vienen en primer término están como personas retratadas con toda la tranquilidad de la consagrada pasividad de la persona retratada. La *Virgen* está como imagen en su altar. Sólo uno de los patronos hace algo. Pero los cantores cantan, porque así cantan los del altar de Gand. En cambio, en la *Imposición de la Casulla á San Ildefonso,* éste recibe la casulla, que le pone la Virgen auxiliada de los ángeles, y el abad de los Dominicos entra en acción porque contempla y ve lo que está pasando: de aquí su éxtasis. Si Dalmau, en 1443-1445, hubiera pintado un cuadro de argumento, ¿hubiera hecho lo que hizo en la *tabla de Valladolid?* Seguramente que no. Porque mientras estuviera aprisionado por la escuela de van Eyck no había de poner *en acción* sus figuras: el maestro no lo hizo nunca. Es, pues, un arte nuevo lo que aparece en la *Imposición de la Casulla á San Ildefonso.* Y ese arte nuevo no sabemos cómo explicarnos que no lo haya visto el Sr. Casellas.

No es van Eyck, sino van der Weyden, quien rige en el cuadro del Louvre. Vaneyckiana es la Virgen, porque el tipo creado por van Eyck perdura hasta el fin del arte flamenco; eyckiana es la composición, esto es, la ordenación: todo lo demás es de otro maestro, de otro estilo. Ya lo hemos dicho: todo lo demás es de van der Weyden.

Para que Dalmau se transformara bajo la acción de van der Weyden, no tenía necesidad de hacer un gran viaje: bastábale con llegarse á Burgos, que poseía desde 1445 una de sus hermosas obras, hoy orgullo del museo de Berlín. Si la nota del becerro del monasterio de Miraflores, en donde estuvo la obra por donativo del rey de Castilla Juan II, es coetánea, y la admiración

Digitized by Google

que refleja fué pública y general, no puede cabernos duda sobre haber podido ejercer en Dalmau el tríptico de Miraflores la misma influencia que en él ejerció el altar de la Catedral de Gand[1].

Increible parece que cuando D. Raimundo Casellas escribió que «dins de la convencionalitat del plec mullat, que, com tots els de l'escola flamenca, practiquen fervorosament els dos autors, el de la taula de Colonia resulta més lògic, més natural en el sistema. Que les sinuositats angulars de la vestimenta s'adapten rigurosament a tot el cos de la figura, desde les espatlles fins als peus», no viera que lo que hacía era descubrir las características de van der Weyden. Wauters no dice otra cosa. «Sus personajes — escribió — expresan un sentimiento dramático penetrante. Su dibujo es correcto, *seulement dans le corps humain, comme dans les vêtements, dont les contours sont parfois raides et anguleux, il à toujours exagéré la longueur*»[2]. Véase esa característica en el ángel que ayuda á poner la casulla á San Ildefonso. He aquí explicada por un flamenco como un defecto lo que le ha parecido al Sr. Casellas «expresión de una raza señoril».

Apurando su estudio el Sr. Casellas, todavía escribe que «no pot esser d'invenció del nostre Dalmau aquell dosser de pedra, magre y extrany, que xopluga a la Verge en l'acte d'imposar el pali al bisbe Sant Isidor; ni aquells excessius escots carrats, més mondans que beatífics, que porten les santes donzelles martirs; ni aquell brocat, de dibuix exòtic, de la dalmàtica del sant bisbe; ni aquell bàcul mal girbat, desconegut en el nostre servey litúrgic; ni aquell pobre enrajolat, escacat de blanc y negre». Es decir, el Sr. Casellas vuelve al final á notar la falta de suntuosidad en la *Imposición de la Casulla á San Ildefonso* que tenemos, en cambio, en el *retablo de los Concelleres,* y ya hemos dicho que esto nada prueba, ni por lo que hace al trono, ni por lo que hace al embaldosado. En cuanto á los escotes mundanales de las

1) «Anno 1445 donavit praedictus Rex (D. Juan) *pretiossissimum* et devotum oratorium, tres historias habens; Nativitatem, scilicet, Jesu-Christi, Descensionem ipsius de cruce, quae alias Quinta Angustia nuncupatur, et Apparitionem ejusdem ad Matrem post Resurrectionem. Hoc oratorium a Magister Rogel, *magno et famoso* Flandresco fuit depictum.» — PONZ: *Viaje de España* (Madrid, 1788), págs. 59 y 12.

2) VAUTERS: *La peinture flamande* (Paris, 1883), pág. 62.

Digitized by Google

vírgenes mártires, de Santa Catalina, Lucía, Agueda, etc., observaremos que son de época y que, por lo tanto, Dalmau no iría á vestir sus vírgenes con trajes anticuados. Si el escote era entonces de rigor, con escotes se habían de presentar sus vírgenes [1]. ¿Borrassá no las pinta con escofionas, cuellos altos y mangas en embudo? Lo que quiera decir el Sr. Casellas al hablar del dibujo exótico de la dalmática de San Isidoro no lo sabemos. Si quiere decir que él no lo había visto antes de ahora, esto no prueba nada: el Sr. Casellas no puede pretender el conocimiento de todos los dibujos de los brocados del siglo XV. Si le llama exótico porque no lo ha visto en otro cuadro español, esto no prueba que sea exótico, sino que no lo ha visto. La palabra exótico sólo está bien empleada en el caso de querer decir que aquel dibujo no es de fabricación castellana ni valenciana; pero ¿es que cree que los brocados que visten los personajes de las tablas de nuestros Cuatrocentistas eran todos castellanos ó valencianos? No lo creemos. Y, aun creyéndolo, ¿por qué no habían de venir y emplearse otras telas extranjeras? ¿Hoy no vestimos telas nacionales y extranjeras? Además, como el Sr. Casellas no ha visto el cuadro de Dalmau, ignora que se trata de un tejido de plata, y que, por desgracia, las telas de plata de los siglos XV y XVI no han llegado hasta nosotros. Yo las he buscado ahora mismo en los museos de Lyon, Cluny y Artes Decorativas de París, y no he dado con ninguna. Es por esto que se pasa de aventurado al clasificar de exótico lo que no se conoce. ¿Que el báculo no es conocido tal como se figura en nuestra litúrgica pictórica? Nunca he visto á los pintores preocuparse de tales detalles, y menos en lo antiguo; pero, por más que no se recomiende como obra de platería, el báculo en sí es litúrgico.

«¿Y les condicions d'ofici, els graus de ciencia pictòrica, no ressurten igualment els més diversos, els més distanciats entre l'una y l'altra taula? La de Colonia ja revela, al primer cop de vista, un *métier* superior. Hi ha més coneixements anatòmics,

---

1) «Elles font faire leurs robes si basses à la poitrine et si ouvertes sur les espaules», etc.—PIERRE LE GROS, en QUICHERAT: *Histoire du costume en France* (Paris, 1877), pág. 310.

Digitized by Google

més seguretat de construcció, més nocions de perspectiva, més idea de les proporcions.»

Aquí entra el Sr. Sert, cuyas opiniones como profesional no pueden dejarse de lado, máxime tratándose de un pintor de gran mérito. Conforme con el Sr. Casellas en negar á Dalmau el cuadro del Louvre, dice que en lo que no está conforme con él es con que «el quadro del Louvre es superior al nostre dels *Concellers*». «Té rahó al dir que en el primer hi ha una visió de les coses més perfectes que en el segon, si per perfecció entenem impressió de la realitat; però ja dic abans que'l *Sant Isidor* es posterior de bastants anys als *Concellers,* y, per conseqüent, la fórmula mitjana de l'interpretació de la Naturalesa, en el moment en que va ser pintat el *Sant Isidor,* era molt més avançada que la de l'època en que en Dalmau va pintar la *Nostra Dòna*. Però això no vol dir que'l quadro d'en Dalmau sigui inferior.» «En Dalmau va servir-se molt més bellament de la fórmula de la seva època que no l'autor del quadro del Louvre d'aquella en que va pintar.» Si en vez de «fórmula» decimos «estilo», y á ese estilo ó fórmula les damos nombres conocidos y corrientes, lo que dice el Sr. Sert es que los *Concelleres,* dentro del estilo de van Eyck, están mejor que *la Imposición* dentro del estilo de van der Weyden; pero como el estilo de éste era «más avanzado» que el de van Eyck, de aquí que *la Imposición* sea un cuadro «más avanzado». Esos más, pues, son los más que van de van Eyck á van der Weyden, que aprovechó Dalmau. Dalmau no se plantó al pintar el *retablo de los Concelleres*. Si se plantó después de la *tabla de Valladolid,* no lo sabemos. Dalmau, á quien conocemos por lo menos como pintor de talento, pintando á lo flamenco, no á lo catalán, hubo de seguir las variaciones y progresos de la escuela de su adopción. Si pintó primero como van Eyck, luego imitó á van der Weyden; y si éste técnicamente está en progreso sobre el primero, Dalmau había de aprovecharse de tales progresos. Pero ¿desde cuándo le estaría prohibido á un maestro el progresar? ¿Dalmau, pintando en 1440, había de ser el mismo pintor de 1460? Todos los progresos que nota, pues, el Sr. Casellas, son testimonio del realizado por Dalmau en su larga carrera. El Sr. Casellas, que está duro con los Vergós porque no se mueven, ahora niega

Digitized by Google

á Dalmau por haberse movido demasiado. Lo que yo siento es no poder decir de tal otro cuadro de Dalmau que pintó también como van der Goes ó como Memling, pues desde el momento que no tuvo un estilo propio es instructivo verle seguir todas las modalidades del arte flamenco. ¿Que no estuvo tan afortunado Dalmau al seguir el estilo de van der Weyden como al seguir el de van Eyck? No queremos discutirlo: para el Sr. Sert no, pues dice: «En quant a l'estil de la taula del Louvre, si bé resulta més decoratiu, o, millor dit, més ornamental, l'estilisació dels ropatges, de les testes y accessoris no prové de la visió sintètica del natural, que es l'estil dels grans mestres, sinó de la fórmula donada per aquests repetida per deixebles que no'n comprenen clarament el sentit y que, per conseqüent, no'l fan compendre». El Sr. Sert no emplea en su justo valor la palabra «estilización», que confunde con «la manera» de tratar el artista pintor las cosas. La «estilización» es la quinta esencia de las cosas, y el plegado vanderweydiano no es la estilización del mismo, sino su barroquismo. Que el Sr. Sert vea en el cuadro del Louvre un discípulo de van der Weyden más ó menos inteligente, esto para el caso no nos interesa. Lo importante es la afirmación del segundo estilo en el supuesto de ser Dalmau autor del cuadro del Louvre, y ser este segundo estilo el que tiene dicho número dentro de la escuela flamenca.

Pero el Sr. Sert no admite que si los *Concelleres* pueden ser de la juventud de Dalmau, pueda serlo la *Imposición de la Casulla* por la siguiente razón técnica, porque «una tècnica, fins evaluant en un sentit diferent que l'indicada en el principi de la vida de un pintor, no pot menys de portar un segell, una firma sense lletres, que fa que no pugui confondre-s ab la de ningú més». Tal vez encontraríamos algunas excepciones á esta regla; pero, admitiendo ésta, diremos que la regla es cierta cuando se trata de la técnica propia de un artista, no cuando éste es sólo conocido como imitador de una técnica extranjera. Dalmau pintó los *Concelleres* á lo van Eyck, y si no se asimila su técnica por completo no es por falta de ganas, sino por falta de habilidad manual y por no haber conocido la pintura al óleo. En los *Concelleres* no hay más técnica que la flamenca. Ésta indudablemente la poseía

Digitized by Google

mejor quien pintó el cuadro del Louvre, y éste pudo ser Dalmau, quien, si continuó flamenco, hubo necesariamente de continuar perfeccionándose en ella, asimilándose sus progresos, y por cuanto en uno y otro caso no quería ni presumía suplantar á sus modelos: si se nos revela primero perfecto eyckiano, después se nos presenta como un perfecto weydiano.

Acaba el Sr. Sert indicando el camino para dar con el autor verdadero del cuadro del Louvre.

Dice: «Podria ser l'obra d'un pintor neerlandès (deixeble d'un gran mestre de qui agafa la fórmula) dels que's dedicaven ordinariament a pintar els grans cartrons pera les tapiceries que's teixien al final del sigle XV, y de les que n'hi ha una gran part al palau de Madrid.

»*Deurien sobre tot examinar-se detingudament les que formen la serie de les escenes de l'Apocalipsis.* Recordo que en una d'elles hi ha un cap d'àngel, idèntic, com a caràcter, a un del quadro del Louvre: l'àngel que porta la mitra a *Sant Ildefons*. Els àngels que volen en el quadro recorden també bastant els de les tapiceries; però això's nota sobre tot en l'interpretació dels plecs y en la disposició dels personatges en el quadro.

»El meu amic M. Benoit, conservador del Louvre, qual competencia en lo que toca a la pintura dels primitius neerlandesos es coneguda per tot-hom, creu la pista plausible.»

Cierto, como el Sr. Benoit oyera decir al Sr. Sert lo que dejamos copiado, hubo de encontrar plausible el buscar en los tapices del *Apocalipsis* el autor de la *Imposición de la Casulla á San Ildefonso;* pero yo la encuentro muy errada, por lo mismo que los tapices del *Apocalipsis* en cuestión son obra de mediados del siglo XVI y fueron tejidos por el célebre Guillermo Pannemaker, que dejó en las mismas el monograma de su nombre[1]. Un siglo media entre el cuadro del Louvre y el *Apocalipsis*. Por esto, por ser el error sobrado grande, creemos que al Sr. Sert le faltó la memoria y que confundió los tapices del *Apocalipsis* con los de *la Pasión,* todos en el Palacio Real de Madrid. Sí: en *la*

1) MUENTZ: *La Tapisserie* (Paris). *Bibliothèque de l'enseigment des Beaux-Arts,* página 160. — GUIFFREY: *Histoire de la Tapisserie* (Tours, 1886), pág. 191.

Digitized by Google

Pasión se ven los ángeles volando del cuadro del Louvre; pero esto es así porque los cartones de *la Pasión* son de Roger van der Weyden, cuya influencia en la tapicería fué tan extraordinaria como decisiva. El Sr. Sert, pues, ha confirmado con su referencia lo que desde un principio hemos dicho que era al prestigio de van der Weyden á quien se debía atribuir el cuadro del Louvre, como era al de van Eyck á quien debíamos el del Museo de Bellas Artes de Barcelona.

Respecto de la pista para dar con el autor de la *Imposición de la Casulla á San Ildefonso,* indicada por el Sr. Sert, todavía he de añadir, pues él concluye en favor de un maestro neerlandés, que cuando se conoce una escuela se conoce el modo de componer de la misma, y, por cuanto es bien conocida la escuela flamenca, podemos decir que la composición del cuadro del Louvre no es flamenca.

Gustaba esta escuela de plantar en el interior de las iglesias los asuntos en que entraban apariciones de los santos en acto, y sobre todo de la Virgen [1]. Así, pues, la composición de dicho cuadro resulta opuesta á un principio casi fundamental del arte neerlandés. Y no diríamos esto, que no aceptarían sino aquellos que tuvieran de la escuela flamenca un detallado conocimiento, si precisamente no pudiéramos ilustrar este punto con un cuadro indudablemente flamenco de la *Imposición de la Casulla á San Ildefonso;* cuadro del que no consta su procedencia española, pero que por tal hemos de tenerle dado el asunto.

Posee este cuadro lord Northbrook, quien lo prestó para la Exposición del Burlington Fine Arts Club de 1900, y de él escribió el Sr. Weale: «68.—Asunto que se encuentra muy á menudo en España: *La Aparición de la Virgen á San Ildefonso.* El santo está arrodillado al pie de un altar, dentro una vasta iglesia de estilo ojival, adornada con numerosos detalles del renacimiento. Levanta los ojos animado de un placer extático hacia la Virgen, que se le aparece acompañada de tres ángeles para pasarle una casulla roja por la cabeza. A la izquierda, tres monjes, uno de ellos absorbido en el rezo, y los otros dos contemplando á la

1) HULIN DE LOO: *L'Exposition des Primitifs français,* etc. (Bruselas, 1904), pág. 36.

Digitized by Google

Virgen. En el fondo, en el ambulatorio del coro, se ve una procesión de monjes cantando, seguidos de una multitud de fieles». He aquí una *Imposición de la Casulla,* compuesta á la flamenca. Véase cuán distantes no estamos de la composición de Dalmau [1].

Hasta ahora se dirá que no he dado una sola razón para probar que Dalmau pintara la *Imposición de la Casulla á San Ildefonso,* sino las que tuvieron los Sres. Casellas y Sert para negárselo. Veamos, pues, las que tengo para creer que se puede conservar á Dalmau la *tabla de Valladolid.*

Ha dicho el Sr. Casellas que «no pot esser d'invenció del nostre Dalmau aquell dosser de pedra, magre y extrany». Dejando á un lado los adjetivos y el que no pudiera ser invención de Dalmau el trono en cuestión, un contemporáneo de Dalmau, Benito Martorell, nos ha dejado en sus tablas del Archivo de la Basílica de Manresa, en las de *San Nicolás de Bari* y en las del *retablo de San Marcos,* «dos tronos de pedra, magres y extranys». Véanse estos tronos, reproducidos en nuestros grabados *San Miguel pesando las almas* para entregar á *San Pedro* las que hicieran el buen peso, y *San Marcos* diciendo misa en el momento de ser sorprendido por los paganos, en las páginas 184 y 191. Si el Sr. Casellas hubiese estudiado el mobiliario de la Edad Media, hubiera sido más prudente en su afirmación. No es en los museos en donde este estudio se puede hacer de una manera completa, porque á ellos no han ido á parar más que obras de valor y de valer excepcionales: sólo por excepción se ha conservado tal cual obra modesta. Es en los cuadros y en las miniaturas en donde hay que estudiar el mobiliario y la indumentaria de la Edad Media.

Ahora bien: precisamente en esto del trono, no en su forma, sino en el hecho de presentarnos Dalmau en el *retablo de los Concelleres* y en la *tabla de Valladolid* sentada en un trono á la Virgen, es en donde creemos encontrar una prueba de que Dalmau es el autor de uno y otro cuadro. Sí: por raro y extraño que esto parezca, el poner á la Virgen sentada en un trono arquitectónico de piedra ó de madera, es propio, exclusivo, único de Dalmau; es como la vista al cielo azul á través del fondo dorado de los

1) *Revue de l'Art chrétien* (Lille, 1900), pág. 258.

Digitized by Google

cuadros de Borrassá, como el plegar del manto de la Virgen de éste; es una característica dalmaciana el trono, y hasta qué punto lo sea lo dirá la simple comparación de las Vírgenes de van Eyck, la del altar de Gand, la del canónigo Paele, la del Museo de Dresde, que á dicho efecto reproducimos.

J. VAN EYCK
VIRGEN DEL CANÓNIGO PAELE (BRUJAS)

Compárense las Vírgenes dichas con la del *retablo de los Concelleres,* y veremos desde luego ya hasta dónde llega la imitación de Dalmau y lo que innovó. Dalmau, reemplazando el trono de ricas telas por un trono labrado más ó menos ricamente en piedra ó madera, se mantenía en la tradición del arte cristiano: la antigua cátedra no había hecho más que levantar los pilares para sostener un cielo de obra. No ha sido reemplazada, como en Flandes, para dar ocasión á mayor ostentación y esplendidez, porque un trono de ricas telas luce más, pictóricamente, que un trono de madera ó piedra, por muy esculturado que se nos presente, que éste no hace sino aumentar la seriedad, la gravedad de las escenas representadas y realzar las augustas personalidades, pero sin esplendidez.

Si esta afirmación mía de que no existe cuadro flamenco, anterior ni de la época de Dalmau, en que se dé el caso de estar la Virgen sentada en trono, llamémosle así, arquitectónico, de obra, madera ó piedra; si esta afirmación se apodera del ánimo de los que juzguen de mi demostración como se ha apoderado del mío, concluirán, como yo, que cuando tal circunstancia se da en un cuadro de Dalmau conocido, y en otro cuadro de Dal-

Digitized by Google

mau, pues con su nombre ha sido y es conocido el de Valladolid, sin que en la atribución ó bautismo haya intervenido catalán alguno, ni español alguno, á lo menos que se sepa, se reputará nuestra prueba como bien fundada.

Cuando yo noté tal característica, que me pareció decisiva, me apresuré á divulgarla por si de algún lado me venía una prueba en contrario. He visitado museos nacionales y extranjeros, he consultado obras y más obras, he repasado varias veces á Woltmann, Philippi, Blanc, Lafenestre y Richtemberg, y nada he encontrado. Es decir, sí: he encontrado el trono rico ó extraño de Dalmau, pero ha sido en España, en la escuela cordobesa, en Sánchez de Castro y Alejo Fernández, esto es, en maestros que no produjeron sus obras citadas (que están en Sevilla, en la Catedral y en la iglesia de Santa Ana del barrio de Triana) hasta muchos años después; y ya veremos más adelante la escuela de Córdoba en Barcelona, nótese bien, después, y no antes, de Dalmau.

J. van Eyck
Virgen del Museo de Dresde

Tenía, por otra parte, poco mérito la invención de Dalmau, casi ninguna novedad, porque los italianos solían presentar á la Virgen sentada dentro de un coro, en su silla presidencial ó episcopal. Aislar, pues, esta silla ó trono no era cosa de grande empeño.

Simón Martini, cuyas creaciones tanto interesaron al mundo artístico y á la escuela catalana, tiene en el *Palazzo publico* ó comunal de Siena á su Virgen sentada en magnífica silla y bajo palio;

Digitized by Google

y en Venecia, en San Zacarías, tenemos á la Virgen sentada en un trono y también bajo palio. Los hermanos Murano, pues, al pintar este cuadro, no hicieron más que reproducir la creación de Simón Martini, salvo convertir el aparatoso sillón en un trono. Pero ¿cuándo los hermanos Juan y Antonio de Murano pintaron su Virgen? Pues en 1446, es decir, cuando Dalmau hacía ya un año que había terminado su *retablo de los Concelleres*. ¿Queremos sacar de estos ejemplos y de otros tal vez iguales, pero de mí desconocidos, la consecuencia de que Dalmau se inspiró en las creaciones italianas? Esto no disminuiría en nada el alcance de mi demostración. Lo que yo entiendo poner fuera de duda es que el arte flamenco que ha inspirado á Dalmau su *retablo de los Concelleres* no tiene ninguna *tronende Virgen*, como dicen alemanes é ingleses. ¿Túvola el arte alemán?

E. Lochner: La Virgen en la Adoración de los Reyes (Colonia)

Lochner podría decirse que se inspiró en Duccio Buonisegna, pues el dosel de su Virgen en *La Adoración de los Reyes*, de Colonia, no es sino el que puso dicho Duccio á su Virgen de Santa María Novella de Florencia. Por esto, por ser también italiano, lo tenemos en Cataluña, como veremos. Este respaldo se levantó por los pintores alemanes hasta convertirlo en un trono, esto es, en respaldo y cielo de ricas telas, como lo hicieron los flamencos, y esto es de ver en el maestro de *Santa Sippe* del Museo de Colonia; en Herlen, el gran maestro de las escuelas de Suabia, en un altar de la Casa Municipal de Nördlingen; en el mismo Dürer del Museo de Berlín, *La Virgen acompañada de dos ángeles*

Digitized by Google

que le dan música. Es decir, en ninguna parte doy con una composición parecida á las de Dalmau en *un cielo de obra ó de madera*. Por consiguiente, he de considerar como una prueba en favor de Dalmau el haber éste en la *tabla de Valladolid* puesto á la Virgen sentada en un trono como lo hizo en el *retablo de los Concelleres*.

J. VAN EYCK
LA VIRGEN EN EL RETABLO DE GAND

Ahora ¿qué diremos de la singular omisión del Sr. Casellas, cuando se olvida de comparar la *Virgen* de la *tabla de Valladolid* con la del *retablo de los Concelleres?* Cierto que no se trata de una *afinidad*, sino de una *igualdad*, y él no buscó más que afinidades, sin dar con otra que con la de la composición; pero ¿quién puede negar que no sea una misma la Virgen de la tabla y la del retablo? ¿No es la misma? Pues entonces son hermanas gemelas, y la otra hermana es la *Virgen* de van Eyck del retablo de Gand, que reproducimos al doble efecto de su parentesco y de que se vea como en Gand no pudo encontrar el trono de la *Virgen* Dalmau. En nuestra reproducción de la *Virgen* tipo de van Eyck le hemos hecho dar la vuelta para que se presente en la misma dirección que las de Dalmau y se vea la procedencia de las Vírgenes de éste, á quien por ellas no podemos tributar los mismos honores que á Borrassá, pues éste de Simón Martini sacó su *Virgen*, pero no copió ni reprodujo su *Virgen*, como lo hizo Dalmau con la de Juan van Eyck. Pero en la *Virgen* de Valladolid se nos da un detalle tan singular, una novedad tan grande, á lo menos para mí, que no conozco otro caso

Digitized by Google

igual, que forzosamente había de tener para Dalmau significación.

Van Eyck, en el retablo de Gand, nos presenta á la Virgen con la cabeza cubierta con el manto; descubierta en las *Vírgenes de Rollin* (París), *de Paele* del Museo de Dresde, *de Rothschild,* etcétera; Christus, van der Weyden y Dalmau en el *retablo de los Concelleres,* se atienen á su segundo tipo. En la *tabla de Valladolid* la Virgen se presenta coronada. No nos diga ahora el Sr. Casellas como en la escuela de Colonia, porque contestaríamos: no: como en la escuela sienesa. Pero no es de la corona de lo que entendemos hablar, sinó del bonete rojo que cubre la cabeza de la Virgen. Este bonete se descubre en el fotograbado del Catálogo de la venta Bourgeois. Habíamos notado, á la vista de dicho fotograbado, tal singularidad, que no podíamos explicarnos; pero cuando vimos que ese bonete era rojo, de pura grana, de la que se encarga á Dalmau que pinte las gramallas de los Concelleres, ¿cómo no pensar en el gorro catalán? Si Dalmau no quiso con aquel gorro encarnado decir algo, díganme á qué vino el ponérselo á la Virgen, á qué vino dar forma tan visible y singular al forro de la corona.

Adivínase seguramente la explicación que ha de brotar de las puntas de nuestra pluma. ¿Dalmau pintó en Barcelona la *tabla de Valladolid?* No lo creemos. Los modelos no son catalanes: son castellanos. Con esto claramente significamos que, en nuestra opinión, Dalmau pintaría la *tabla de Valladolid* en aquella ciudad, y esto desde luego explicaría aquel báculo que no es conocido en Cataluña, y el remate del trono, que aquí tampoco conocemos. Estas particularidades, unidas á los tipos de las figuras, nos llevan á la hipótesis de que Dalmau saldría de Barcelona cuando la guerra civil del año 1460, pues en 1459 le conocemos aún en esta ciudad, como no fuera que se le hubiese llamado expresamente á Valladolid para la obra en cuestión.

Lejos de la patria Dalmau, se explica que se le ocurriera plantar en la cabeza de la Virgen la barretina catalana: esto no sería más que el resultado de la añoranza del país. ¿Parecerá pueril este arranque de Dalmau? ¿Parecerá forzada nuestra explicación? En uno ú otro caso suplicamos que se explique de otra manera la presencia de la barretina en la cabeza de la Virgen.

Digitized by Google

Interin no conozcamos otra explicación, ínterin no se nos enseñen otras Vírgenes cubiertas con dicho bonete encarnado, y esta rareza se dé sólo en un cuadro que lleva el nombre de Luis Dalmau, creeré que la intención de éste fué cubrirla con el gorro catalán. Bien se me alcanza, repito, que tal bonete no es más que el forro de la corona; pero esto nada prueba contra la singularidad de su forma. Fra Angélico, en la *Coronación de la Virgen,* en Florencia, nos presenta el forro terminando en punta, rematando en una borla ó bola. El ejemplo sería, pues, italiano.

Si, como parece, la *tabla de Valladolid* se pintó después de 1459, todas las variaciones de estilo que existen entre el *retablo de los Concelleres* y la *tabla de Valladolid* tienen una explicación lógica, natural: es que Dalmau ha seguido las variaciones de la escuela flamenca, es que ya no tiene de eyckiano sino lo mismo que guardaron de esta escuela sus discípulos van Christus y van der Weyden, y es de éstos de quienes él, extranjero, continuó copiando todo lo que ofrecían como novedad: de aquí que en el plegado fuera en donde se nos presentara más modificado Dalmau en la *tabla de Valladolid,* porque van der Weyden inaugura y lleva adelante, que años vivió para el arte, ese plegado rígido, roto y seco, cuyos motivos[1] tan gran destrozo hicieron en el arte alemán de fines de siglo gracias á los tallistas de Nuremberg.

Pero demos que Dalmau hubiese modificado su estilo siempre dentro del flamenco de una manera independiente. ¿Sería el primer caso de un maestro abandonando un estilo por otro? No es necesario en este libro traer los ejemplos de Rafael y del Greco, y veremos más adelante el caso de Bermejo, y al señor Casellas reclamar para Bermejo un cuadro que ni de cerca ni de lejos recuerda los que del insigne cordobés tenemos en Cataluña; y este no es el caso de los dos Dalmau, en los cuales hemos notado lo que tienen de común.

Respecto de su colorido, nada ha podido decir el Sr. Casellas por no conocerlo; pero yo aseguro que á primera vista recuerda á Dalmau y hace la impresión del Dalmau conocido, por aquel

1) *Im Faltenwurf doch kommen auch wieder harte, scharfbrüchige Motive vor.* — WOLTMANN: *Geschichte der Malerei,* etc., II, pág. 30.

Digitized by Google

color moreno de las caras que ya notó el Sr. Justi. Aquel color es conocido, es nuestro, es español.

Claro, conforme á la tradición del arte catalán, es el colorido, y, además, es rico en tonos y en intensidad, pero sin oscurecerlos. La Virgen viste de azul verdoso muy oscuro y manto rojo pálido; la casulla de San Ildefonso es de fondo gris plateado, con flores de carmín laca y galones de oro pintado; el abad viste de blanco, con capa de siena tostada, y las baldosas no son blancas y negras, como dijo el Sr. Casellas, mal informado, sino de verde sucio aceituno, alternando dentro del mismo tono una lisa y otra jaspeada del mismo tono, pero clara. El trono es de un gris caliente, destacándose sobre un cielo azul verdoso, y, de los dos ángeles voladores, el de la derecha de la Virgen va de rosa laca claro y de amarillo tostado, y las alas son del tono de los vestidos. Los ángeles asistentes, el que lleva la mitra va de violeta gris pálido, y de azul gris pálido el otro. Santa Catalina, de vermellón claro. Pues bien: á pesar de los carmines, rojos y vermellones, de los rosados, de las notas de gran brillantez en el gris de la casulla; á pesar de estos tonos salientes y calientes, el colorido resulta extremadamente entonado y dulce.

La factura general del cuadro es de primer orden, y sobre todo en los ropajes y detalles de ornamentación admirable.

Con estas noticias de color y factura fácil es, á cuantos estamos acostumbrados al *retablo de los Concelleres,* figurarnos, mediante la fotografía, el cuadro de la *Imposición de la Casulla á San Ildefonso.* Vémosle más francamente flamenco en color y factura; todo el encanto del colorido flamenco, toda su esmaltada policromía, resplandece en esa tabla, que parece pintada al óleo, porque, retocada y barnizada como está, es difícil pronunciarse en sentido contrario. Nada de extraño tendría que fuera realmente pintada al óleo; pero no se olvide que en Florencia escribía Filarete por esos días que desconocía la técnica del pintar al óleo.

Haré notar, por último, que así como en el *retablo de los Concelleres,* el *San Andrés* parece, por su factura y color, puesto exprofeso para el contraste de los colores y realzamiento de los rostros de cantores y Concelleres, tratados con sombras morenas

Digitized by Google

claras, de la misma manera en la *tabla de Valladolid* parece que el abad no tiene otra función.

Con error en el Catálogo Bourgeois, y repitiendo el mismo error el Sr. Casellas, dícese que el asunto del cuadro es la *Entronización de San Isidoro.* No es exacto: de lo que se trata es de la *Imposición de la Casulla á San Ildefonso* por la Virgen, asunto tratado por el Greco y por Murillo.

Pero, dado que la *Imposición de la Casulla á San Ildefonso* proviene de Valladolid, ¿no puede reclamar esa tabla un pintor castellano? No conocemos castellano alguno capaz de haber pintado tan admirable obra. Cuando la escuela catalana ha llegado ya en 1460, punto de partida para el cuadro que nos ocupa, á su completo desenvolvimiento, la escuela castellana no existe. Su fundador, su primer maestro, Antonio del Rincón, no tiene más que 14 años. Nada sabemos para suponerle un artista precoz, un niño genio, como indudablemente lo fué Pablo Vergós. Palomino dice que fué á estudiar á Roma, de donde no regresó hasta 1483. Ceán Bermúdez, en el tomo VI de aquella su historia de la pintura, desaparecida de la biblioteca de la Academia de San Fernando, lo supone discípulo de Jorge Inglés[1], y por lo que dice en su *Diccionario,* II, página 399, nada podemos deducir de cuál fuera el estilo de ese maestro que ya pintaba para el primer Marqués de Santillana en 1455; ni dejó dicho ni sabemos que Jorge Inglés fuera inglés de nación ni extranjero; pero tampoco hemos de creerle distanciado del gusto flamenco, pues quizás alude á ese gusto Ceán Bermúdez al decir que las tablas de Buitrago, en sus días en Madrid en casa del Duque del Infantado, «están pintadas con el acierto y prolixidad que ofrecen los conocimientos de aquéllos» *(loc. cit.).* Y esto dicho, con añadir que no hay en la sala gótica del Museo del Prado una sola tabla — de maestro nacional — que pueda en manera alguna compararse á las de Dalmau, queda dicho que sería necesario conocer en Castilla un flamenco capaz de pintar tan bella obra, para ver si era posible adjudicársela. Maestros fla-

1) Conrado Villamil: *Antonio del Rincón,* en el *Arte en España,* tomo VIII (Madrid, 1869), pág. 38.

Digitized by Google

mencos de nombre en Castilla tenemos tres en el *Diccionario* de Ceán Bermúdez, dos Juanes y un Miguel, entrambos para fines de siglo: podemos añadir á Miguel Sithium, pintor, hasta que lo dimos á conocer, poco menos que inédito, con haber sido pintor de cámara de los Reyes Católicos, de su hija y esposo y de Carlos I, es decir, pintores todos que salen fuera del círculo dentro del cual hay que colocar la *Imposición de la Casulla,* ó sea dentro del radio de acción directa de los dos grandes maestros fundadores de la escuela, de Juan van Eyck y de Roger de la Pasture. Es por esto que no cabe aquí aquel *maestro de Flemalle* que se ilustró en Salamanca y estudió el Sr. Robinson en *The Burlington Magazine,* números XXVII y XXIX.

¿Existen otros maestros flamencos en Castilla, hasta hoy desconocidos? Puede que sí; pero, ínterin no se conozcan, no es posible atribuir á Castilla ese retablo, que por todo lo dicho debemos dejar á Luis Dalmau, bajo cuyo nombre ha comparecido á nuestro estudio.

III. — DOMINGO SANS. — BERNARDO GAFFER

Si de cierto sabemos que Luis Dalmau pintó en Barcelona por lo menos desde algunos años antes del 1443 al de 1459; si del mérito de su pintura hemos podido juzgar tal vez por sus dos obras maestras, y éstas son superiores á cuanto conocemos de los pintores catalanes de su tiempo, ¿Dalmau no formó siquiera un discípulo? ¿no arrastró con la sugestión de sus obras á un solo pintor catalán? ¿no se continuó la escuela flamenca catalana después de Dalmau?

Todo lo relativo á nuestra escuela flamenca es por demás oscuro: á la falta de antecedentes para Dalmau se une ahora la falta de consecuentes. De un flamenquismo postdalmaciano no se puede hablar, porque no se han conservado pintores que pudieran integrarlo; pero tenemos en Santa María del Mar de Barcelona dos grandes tablas, calificadas por el Sr. Casellas de tudescas; y como el teutonismo estaba ya por este tiempo de que tratamos flamenquizado, y algo eyckiano tenemos en dichas tablas,

Digitized by Google

veamos lo que podemos decir de éstas y de su posible maestro.

Inauguráronse las obras para la construcción de la actual iglesia parroquial de Santa Maria del Mar en 1339: cerrada su última bóveda en 1383, construíase su coro en 1424, pues en 9 de junio sus obreros lo contrataron con los maestros carpinteros Francisco Janer y Lorenzo Rexac[1], y para la obra de talla se acudió al imaginero Mariano de Bonafé, según se deduce del pago que le hicieron los obreros de Santa María en 12 de agosto de 1434[2]; pero como tallista ó escultor también intervino Bisbar de Lovaina, quien trabajaba en el coro en 1436. Podemos decir, pues, que hemos llegado á conocer los escultores que labraron el coro de la iglesia parroquial de Santa María, que estaba en medio de la misma como el de la Catedral, y desde hace mucho tiempo suprimido, sin que podamos decir dónde han ido á parar sus sillas.

En 1378 un incendio destruyó el altar mayor, que hubo de erigirse á raíz de terminarse la construcción de la iglesia, y se subsanaría su falta improvisándose otro; y éste, conforme á la costumbre española de vivir en todo provisionalmente, hubo de durar hasta tanto que, adelantada la obra del coro, se pensó en reemplazar el altar provisional por un altar definitivo, y, al efecto, se contrató la obra con el dicho imaginero Matías Bonafé; pero la fecha de este contrato no nos es conocida. Sin embargo, nos consta lo dicho porque en 1.º de agosto de 1449 firman los obreros de Santa María un documento declarando que á Matías Bonafé, *imaginero* ó *maestro de retablos,* le deben 250 libras barcelonesas de terno por la obra del retablo del altar mayor[3]. ¿Es que había terminado en 1.º de agosto de 1449 su trabajo de carpintero y tallista Bonafé, ó lo había terminado algún tiempo antes? Lo natural es creer que por dicha fecha se haría la liquidación del trabajo de Bonafé, dándosele dicha garantía por lo que se le quedaba á deber; de modo que el pintor pudo empezar su obra á últimos del año 1449 ó primeros de 1450.

---

1) Puiggari: *Garlanda de joyells* (Barcelona, 1879), pág. 96
2) Archivo de Protocolos de Barcelona: *Bernardo Pi,* leg 10.
3) Idem idem, loc. cit.

Digitized by Google

Ahora bien: de Santa María teníamos en la Exposición de Arte antiguo de Barcelona de 1902 dos grandes tablas, las mayores, y de ellas se dice en el *Catálogo:*

«66. Tabla gótica catalana, de relieve. *La Resurrección del Señor*. Siglo XVI. Mide metros 3'60 × 1'75.

»67. Tabla gótica catalana, de relieve. *La Pascua de Pentecostés*. Adolece también del defecto de prodigar los dorados. Siglo XVI. Mide metros 3'60 × 1'75.»

Las notables dimensiones de las tablas, que han permitido pintar figuras del natural; la franqueza de la composición, su factura simple y enérgica, los fuertes relieves en armas, adornos y accidentes como el del cerrojo del sepulcro de Jesús, nos están diciendo á voces que aquellas tablas se pintaron para ser vistas de lejos, para dominar en una gran nave; nos están diciendo, pues, que se trata del retablo del altar mayor de la iglesia de Santa María. Esta es nuestra convicción, en la cual nos hace fuertes y perseverantes el pensar que dichas tablas, no colocándose en el altar mayor, no podrían colocarse en ninguna otra parte, por lo mismo que para ellas son demasiado pequeñas las capillas laterales del templo; y téngase presente que las dos tablas no constituían el retablo, sino que eran una parte del mismo, lo que hacemos notar para que no se nos diga que las dos tablas cogían en una de las capillas laterales. Es el altar completo el que no hubiera encontrado en ellas ni sitio ni vista.

Atribúyense estas tablas, en el *Catálogo* de la Exposición, al siglo XVI, por distinguirse sobre cuanto conocemos por su dibujo, realismo, minucia de detalles, extranjerismo y factura, fuerte estofado en el fondo y grandes relieves en los accesorios. Hay, además, una cabeza cubierta de una gran gorra, y con largas, bien pobladas y rizadas barbas blancas, an acentuada que por lat de un lansquenete hubo de tomarla indudablemente el Sr. Casellas, dándole ocasión para decir que eran dichas tablas las más tudescas de la Exposición; pero lleva dicho señor esas tablas tan revueltas con otras, que se hace necesario distinguir; porque una cosa es el aire de familia y otra el tiempo de esa familia; y es precisamente del tiempo en que fueron pintadas las tablas del altar mayor de Santa María de lo que debemos ocuparnos,

Digitized by Google

para fijarlas en su punto en la historia de nuestros Cuatrocentistas, y en su consecuencia poder investigar quién fuera ó pudiera ser su autor, nacional ó extranjero.

Pero el Sr. Casellas ha hecho algo más que llamar tudescas á las *tablas de Santa María del Mar:* nos las ha clasificado y fechado, pues escribió que «els ferrenys soldats de *La Resurrecció* de Santa Maria, *una de les taules més tudesques* de l'Exposició, són de la propria familia dels llegionaris que presenten a *Crist davant de Pilat* en el quadro de Miquel Wohlgemuth, conservat al Louvre»[1]. Esto se escribió como una de tantas otras pruebas del teutonismo de la escuela catalana.

WOHLGEMUTH: CRISTO DELANTE DE PILATOS

Nació el llamado jefe de la escuela de Franconia en 1434. Por consiguiente, de ser las tablas de Santa María de 1450, dicho se está que en ellas no se podría ver nada del estilo de Wohlgemuth; pero como falleció en 1519, sí que podrían verse en las tablas rasgos de Wohlgemuth de ser de fines del siglo XV ó primeros del XVI. ¿Tienen las tablas de Santa María algo que permita fecharlas? Sí: precisamente esos legionarios que con los de Wohlgemuth ha comparado el Sr. Casellas, para mí de una manera inesperada.

Reproducimos el cuadro franconiano citado por el señor Casellas, *Cristo delante de Pilatos,* del artículo dedicado á Miguel

1) *La Veu de Catalunya*, III.

Digitized by Google

DOMINGO SANS: RESURRECCIÓN DE CRISTO
Iglesia parroquial de Santa María del Mar, Barcelona

Digitized by Google

Digitized by Google

Wohlgemuth por Demmin y publicado en la *Historia de los pintores* de Blanc[1], para que se vea, aun por los menos inteligentes en materia de armas y armaduras, la imposibilidad absoluta de comparar los legionarios de Wohlgemuth de *Cristo delante de Pilatos* con los legionarios de *La Resurrección* de Santa María. Entre la armadura blanca del legionario de Santa María y la acanalada — después llamada maximiliana — del legionario de Wohlgemuth, media medio siglo de distancia. Equivale lo dicho por el señor Casellas á comparar un soldado armado con un fusil de chispa con otro armado con un mauser. Pero hemos dicho que es precisamente mediante el estudio de los legionarios como podríamos acercarnos á la fecha en que fueron pintadas las *tablas de Santa María del Mar,* y al estudio de sus armas y armaduras vamos ahora á consagrarnos.

Al pie del sepulcro, y cruzando el cuadro de uno á otro extremo, está tendido, despierto, pero asombrado, un legionario, de un dibujo irreprochable y de una riqueza de detalles indumentarios y exornativos extraordinaria y de todo mérito. No viste éste armadura blanca como el otro que se presenta de frente, profundamente dormido y sentado cabe los pies del soldado tendido. Estas dos figuras son, por su corrección, verdaderos modelos de dibujo. El traje del soldado tendido al suelo, en primer término, es el que describe el autor anónimo del *Costume des Français* en 1446, y así dice: «Item, y use len encores dune autre manière de gens armez seulement de haubergeons, sallade, gantellez et harnoys de jambe, lesquelx porten voluntiers en leur main une faczon de dardres qui ont le fer large...» Y, comentando este texto, Viollet-le-Duc escribió: «Cette façon de *dardres* eut une courte vogue, c'est-à-dire, une lance à deux tranchants, courte, emmanchée d'un bois de 1'50 m. de longueur au plus, et qui permettait aux fantassins de blesser les hommes d'armes aux défauts de l'armure, en passant la lance sous les gorgerins, sous les braconnières. Pour ce faire, il fallait que ces manches fussent assez longs pour pénétrer sous ces harnois de

1) Blanc: *Histoire des peintres. École Allemande,* per Blanc, Mantz y Demmin (Paris, 1876), pág. 3.

Digitized by Google

l'homme à cheval, et assez courtes alors pour ne pas toucher le sol» [1].

Si nuestro soldado ú hombre de armas no tuviera en la mano derecha esa *especie de dardo* pegado á su cuerpo, y del cual no vemos más que el mango, lo veríamos; pero, en mi sentir, le tenemos en la figura del soldado dormido armado en blanco, que es como á manera de partesana. La descripción de Viollet-le-Duc le conviene perfectamente, pues la asta no tiene más largo del señalado para tales armas. El nombre de tal clase de dardos, desconocido del autor francés de la primera mitad del siglo XV que hemos copiado, tal vez sea el de *Spetum,* que Robinson Planche describe como *a variety of the partizan, differing from it and the ranseur only in the curving dounward of lateral blades* [2]; pues aunque las puntas de la cruz no miren hacia abajo, sino para arriba, como están inutilizadas como tales puntas por enroscarse y formar botón, ofrecen el mismo punto de apoyo dicho á la hoja al penetrar ésta por entre las rendijas de la armadura. De los ejemplares presentados por Robinson Planche, el de núm. 2, año 1485, es el que explica bien el *Spetum,* como lo explica también el *faussart* ó *fauchart* de Viollet-le-Duc, de págs. 421 y 424, lugar citado.

Pero aquellos hombres de armas llevaban unas dagas, y estas dagas tienen un nombre: son las *dagas catalanas:* «dagues longues, feuilles de Chateloigne, un peu longuetes et estroites, et sont ung bien pou raides» [3]; y esta daga un poco larga, estrecha y recta la lleva el hombre de armas de nuestro cuadro. Nótese bien que no tiene más guardamano que una pequeña rodela, y asimismo la forma del puño. Robinson nos presenta tres, de los años 1327, 1399 y 1461, que la explican; y Viollet-le-Duc, asimismo, nos da del singular trabajo del mango no una reproducción, sino un ejemplar más artístico en una daga de mediados del siglo XV, con guarda en forma de cruz, ésta encorvada para abajo, que es como en un principio se presentan; de modo que la representada en nuestro cuadro es anterior á la dicha. No va

1) *Dictionnaire raisonné du mobilier français* (Paris, 1874), tomo V, pág. 316.
2) *A Cyclopaedia of Costume* (Londres, 1876), tomo I, pág. 476.
3) VIOLLET-LE-DUC: lugar y autor citados del 1466, pág. 316.

Digitized by Google

nuestro hombre de armas cubierto de sola cota de mallas: llévala, sí, pero sólo le llega hasta las rodillas; las piernas van cubiertas con grebas metálicas atadas con correas, y el claro deja ver un calzón encarnado; pero en los pies se ven escarpas de malla protegidas con planchas. Sobre la cota de malla trae la figura que nos ocupa un coselete de cuero cocido con volante, como lo prueba su corte y moldeado metálico á manera de concha, uniéndose las dos partes, peto y espaldar, por medio de correas y de volantes, y del mismo trabajo cuelgan las tacetas destinadas á preservar los muslos, con tanta mayor razón cuanto ya hemos dicho cómo iban cubiertos. Estas tacetas van guarnecidas de grandes hojas metálicas, y es este adorno lo que da á toda la figura un aire de más bajos tiempos, cuando, como acabamos de ver, en todo su armamento defensivo y ofensivo (véanse las mazas guarnecidas de puntas, y la de cadena, *flael* ó látigo de guerra), tenemos al hombre de armas del segundo tercio del siglo XV: la forma triangular de las tacetas lo justifican.

En cuanto al armado de punta en blanco, recuérdese sólo que decimos «blanco» porque así fueron llamadas las compañías que de Francia trajo Duguesclin á causa de sus blancas ó aceradas y enteras armaduras. Y si á este caballero le queremos ver en acción, á caballo, véasele con su mismo casco y cimera en el célebre cuadro de Uccello (1387-1475), aun hoy conocido como la *Batalla de San Egidio,* en la National Gallery de Londres, y del cual dió una reproducción en colores, en su *Enciclopedia,* el Sr. Robinson y Planche (lugar citado, pág. 285).

Otra arma, la del legionario de las barbas rizadas, va á completar nuestra demostración. Empuña éste la maza de latiguillo, y de esta arma dice Viollet-le-Duc que «los peones, durante los siglos XIV y XV, sobre todo en Suiza y Alemania, llevaban á menudo *fléaux,* — *flael,* — «arma que no parece haberse empleado generalmente en Francia» [1].

Si el arma de la tabla de *La Resurrección* no es un látigo *fléau* ó *flael,* y sí una *plommée* ó *plomée-fléau,* á causa de colgar

1) VIOLLET-LE-DUC: *Dictionnaire raisonné du mobilier français,* etc. (Paris, 1874), tomo V, págs. 427 y 428. Artículo *Fléau.*

Digitized by Google

de la cadena no una esfera armada de puntas, sino un poliedro presentando doce puntas de diamante, que es precisamente la que tenemos representada en la tabla de Santa María, recordaremos que Viollet-le-Duc dice en la obra citada [1] que dicha arma se usaba á mediados del siglo XV. En este caso el pintor sólo representó una de esas mazas de hierro poliédricas; pues, por lo general, eran tres los poliedros que colgaban de la asta, cada uno de su respectiva cadena. La maza de latiguillo, esto es, la formada por una cadena de la que colgaba una bola de hierro armada de ocho puntas, ésta la veremos en el *retablo del Condestable*, obra con toda seguridad de 1465-1466.

Ahora bien: sabido es que si los pintores del cuatrocientos no temían, como los del quinientos, cometer los mayores anacronismos en punto á indumentaria, en este particular no iban á buscar en lo antiguo, en lo de fuera sus días, los trajes, armas y armaduras de sus figuras, ni los detalles arquitectónicos, sino que era lo de su tiempo, lo de sus días, lo que empleaban para vestir y armar á los soldados romanos. No es posible ver en el autor de la tabla de *La Resurrección* de Santa María á un pintor complaciéndose en vestir los legionarios romanos con armaduras de mediados del siglo XV, viviendo él á últimos de dicho siglo ó principios del XVI. Tal supuesto sería una verdadera aberración. Por esto valen los datos de la indumentaria civil y militar de las tablas del siglo XV para fijar por aproximación su edad. Estos datos concuerdan con el tiempo en que se daba por Matías Bonafé por terminada la obra de carpintería y escultura del retablo de Santa María. Por consiguiente, la obra de pintura hubo de sucederle; y como por las dos tablas conservadas se ve bien claro que se trataba de una obra considerable, bien podemos tener por cierto que las tablas del *retablo de Santa María del Mar* pertenecen á lo menos á la primera mitad de la segunda mitad del siglo XV, pues si hemos encontrado armas en las *tablas de Santa María,* no sólo la maza, sino el dardo, ese tan significativo dardo, en una tabla análoga, la de *La Resurrección* del *retablo del Condestable,* que ya veremos, veremos asimismo como perduraban

1) Tomo VI (París, 1875), pág. 241.

Digitized by Google

por los años 1460. Y bien se comprende que en esto no se variara todos los días, pues las armas que se inventaban tenían entonces, como hoy, que hacer sus pruebas en los campos de batalla.

Hasta aquí lo que hemos probado es que los legionarios corresponden á la primera mitad de la segunda mitad del siglo XV; pero con esto queda probado que las *tablas de Santa María del Mar* no son del siglo XVI, ni pueden compararse con los legionarios del citado cuadro de Wohlgemuth, que visten la armadura maximiliana.

Pero ¿hay en esos legionarios nuestros algo, ese algo al cual se refiere el Sr. Casellas? Es decir, ¿hay algo de Wohlgemuth? Yo siento no poder reproducir una fotografía del pequeño cuadro del pintor franconiano, porque se vería sin contestación posible la arbitraria referencia hecha por el Sr. Casellas. Ya el comparar figuras de 30 á 40 centímetros con figuras del tamaño natural es de sí aventurado; y, cuando á esto se añade que la indumentaria es radicalmente diferente, la comparación carece de toda solidez.

Thausing cuenta como el más entusiasta admirador de Wohlgemuth, pero para el gran crítico é historiador del arte alemán el pintor franconiano fué el primero que en Alemania introdujo el color y la natural expresión propios de la escuela flamenca. Estos méritos, que nosotros no le hemos de negar ni discutir, no son los que podrían llevar la acción de Wohlgemuth hasta Cataluña; pues, cuando él la ejerció en Alemania, nosotros teníamos ya maestros en la escuela de expresión, como Benito Martorell y Jaime Huguet. Más nos interesa Wohlgemuth como maestro de los grandes tallistas de Nuremberg, porque la talla se hizo alemana, y los tallistas alemanes acuden á Barcelona en número al cerrar el siglo de los Cuatrocentistas.

Veamos qué es lo que como estilo y factura extranjeros, neerlandeses ó alemanes, podemos descubrir en las *tablas de Santa María del Mar,* por lo que podamos colocarlos dentro ó fuera de nuestra escuela flamenca.

Sólo para el arte de van Eyck se pueden reclamar los ángeles cantores de *La Resurrección,* y de este mismo cuadro su verde y florido césped. Toda la técnica flamenca, en todo lo que tiene de

Digitized by Google

más delicado y prolijo, es de ver en ese césped, lleno de flores de todos colores, diminutas y acabadas hasta la saciedad. En todo esto, si hay una mano extranjera, no puedo asegurar que fuera alemana, Sin embargo, debo decir que al mostrar al catedrático de Historia de la Universidad de Friburg en Brisgau, Sr. Fincke, las fotografías de las dos tablas, me dijo sin vacilación alguna que aquello era del arte de su país, el arte del Alto Rhin.

Llevóme naturalmente la impresión del Sr. Fincke á pensar si en realidad habría visto bien el Sr. Hulin de Loo al señalar la influencia indirecta de Conrado Witz en la escuela flamenco-provenzal.

Witz no ocupa un puesto en la historia de la pintura sino á partir del año 1901. Burckhard, si no lo descubrió, lo reveló en dicha fecha al escribir una monografía sobre la pintura en Basilea en el siglo XV[1].

Tiene ya en los mismos días de Lochner un maestro de nota la escuela, mientras aquél brillaba en su centro de Constanza: Ruesch, llamado Lawelin, se hacía notorio en Basilea. Era la escuela de Suabia, de esa región que comprendía, además, el Wurtemberg y la Selva Negra, una escuela autónoma, francamente alemana, á la que no había llegado aún el arte flamenco, que la descompuso al encontrarse en Colonia con los sucesores de Lochner. Witz suena ya ciudadano de Rottweil en 1430, y Burckhard le cree alsaciano. En Basilea no suena hasta 1442. En 1444 pinta el altar de los Macabeos en Ginebra, y su biógrafo se pregunta si el Conrado Wers que suena ciudadano de Nuremberg en 1445 no sería el propio Witz. En 1447 había ya fallecido[2].

Fuí á Ginebra á ver las cuatro tablas del altar de los Macabeos, pasando antes por Aix en Provenza para ver *La Anunciación* de la iglesia de la Magdalena, en la cual cree visible el señor Hulin de Loo la influencia de Witz por medio de un pintor formado en la escuela de van Eyck y transformado por contacto

1) *Festschrift zum vierhundertsten Jahrestag des ewigen Bundes zwisben Basel und den Eidgenossen, 13 de juli 1901* (Basilea, 1901). El trabajo de Burckhard principia en la pág. 274.

2) Obra citada, págs. 274 á 280.

Digitized by Google

DOMINGO SANS: LA PENTECOSTÉS
Iglesia parroquial de Santa Maria del Mar, Barcelona

Digitized by Google

Digitized by Google

con Witz[1], preguntándose si no sería ese pintor anónimo de Aix el propio Bartolomé de Clerc, que trabajaba en Tarascon por el rey René en 1447, desapareciendo en Angers en 1472.

Tratándose de un perito y de un flamenco como el señor Hulin de Loo creí que, en efecto, por extraño que fuera, había de ser posible que un flamenco se germanizara; pero yo aseguro que, mientras en Aix no he visto más que un flamenco, en Ginebra no he visto más que un alemán, un alsaciano, un suabio, influído por el arte eyckiano. La Virgen de la *Adoración de los Reyes* tiene más de alemana que de flamenca; pero la Virgen del *cuadro votivo* San Pedro presentando el obispo de Mies, sobrino del Cardenal de Brogny, á la Virgen, ésta es ciertamente eyckiana, teniendo del arte flamenco toda su delicada factura y modulación, en tanto la primera es dura como obra teutónica. Y esta diferencia se da en dos tablas de ese mismo retablo. Bueno será decir que las cuatro tablas del *altar de los Macabeos* se encuentran en Ginebra en el Museo Arqueológico, pues á mí me costó ir de Ceca en Meca para averiguar su paradero; pues decir, como el Sr. H. de Loo, que se pueden ver en el Museo de Ginebra, no es decir nada, por lo mismo que hay varios museos de pinturas.

Estudiada la obra de Witz, que he completado recordando los cuadros de Basilea, por haberme enviado el Sr. Fincke sus fotografías por si en las *tablas de Santa María del Mar* de Barcelona su influencia se sentía, influencia que hasta podía ser la de un discípulo directo traído á Barcelona por los obispos catalanes que pasaron al Concilio de Basilea, he de decir que no hay más punto de contacto que el de la dureza de ejecución propio del arte alemán. Pero lo que yo no sé, cuando comparo la dureza extremada de la *tabla de Pentecostés* con la finura y delicadeza del césped de la *tabla de la Resurrección,* es si el pintor de las *tablas de Santa María del Mar* ha sido duro por serlo su mano ó por tratarse de las pinturas de un gran retablo destinado á una gran nave como la de dicha iglesia, es decir, no sé si en aquella factura he de ver al escenógrafo mejor que al pintor. Como tablas destinadas á impresionar á un

1) H. DE LOO: *L'Exposition des Primitifs français au point de vue de l'influence des frères van Eyck* (Bruselas, 1904), págs. 38 y 39.

Digitized by Google

público á distancia, se explica perfectamente el fuerte relieve que tiene la cadena y cerradura del sepulcro de Cristo, el del fondo dorado del cuadro, etc., la franca, suelta y enérgica pincelada con que están pintados los legionarios; de modo que si esta manera de ver prevaleciera, el teutonismo del cuadro desaparecería para no quedar más que un reflejo del arte eyckiano en los dichos ángeles cantores. Para tan poca cosa no necesitaríamos entonces buscar un maestro alemán para las *tablas de Santa María*.

Sin embargo, es el caso que para la época en que se pintaron dichas tablas teníamos ya en Barcelona un maestro de nombre germánico, fuera flamenco, alemán, alsaciano ó suizo de lengua alemana, Bernardo Gaffer. ¿Qué sabemos de este pintor?

Puiggarí le descubrió (obra citada, pág. 90) suscribiendo la carpeta del testamento cerrado del pintor Jaime Vergós, en 29 de mayo de 1460.

Toda nuestra diligencia en busca de noticias para saber algo más de Gaffer no ha dado otro resultado que encontrarle vivo en 1478 y 1502, siendo prohombre del gremio de los freneros[1].

Obras de este pintor, de nombre germánico, de quien positivamente nos consta que vivió más de cuarenta y dos años en Barcelona, no conocemos ninguna.

Desde luego merece notarse que si Jaime Vergós I hubo de morir muy viejo, pues si florecía en 1400 y acababa en 1460, su fallecimiento ha de ponerse pasados los 85 años, viejo hubo de morir Gaffer, ya que en 1460 servía á aquél de testigo; y como desaparece en 1502, año en que vemos á Jaime Vergós II conceller de Barcelona, es de notar que éste, á quien conocemos maestro pintor desde 1462, también hubo de morir entrado en años; y aun es de recordar á Gabriel Alemany, que en 1509 reclamaba, recordando la entrada de Jaime Vergós I en la Casa Consistorial de Barcelona, como otro de sus pintores. No todos los Vergós tuvieron, por desgracia, tan larga vida, que recordamos por lo mismo que nos veremos obligados á entrar en la cuenta de los años de Jaime Vergós II.

---

1) Archivo de maestros freneros de Barcelona: *Llibres d'actes de 1478 a 1502.*

Digitized by Google

Digo ahora: cuando un extranjero es llamado á un acto de tanta intimidad como poner su firma en un documento de tanta confianza como un testamento, no puede cabernos duda de que entre el testador y el testigo había de mediar un alto grado de intimidad, que no debía ser menor con el heredero de aquél, ya que no consta nada en contrario. ¿En dónde, cuándo y con qué motivos se estableció ó anudó dicha intimidad? ¿Qué relaciones se establecieron entre los dos pintores desde el momento de entrar en ellas? Queda abierto el campo á todas las suposiciones. Pero ¿qué responder á la pregunta sobre lo que nos trajo de nuevo en su arte Gaffer?

Hemos dicho que conocemos á Gaffer en Barcelona desde 1460 á 1502. Si vino del extranjero, si no se trata de un catalán de nombre germánico, que se hubiese captado en 1460 la confianza de una familia de consideración en el arte y en la ciudad como los Vergós, no le hemos de suponer niño ni mancebo, ni un recién llegado; pero, sin hacerle morir octogenario, demos que tuviera 30 años en 1460: á esta edad podía ser ya un artista hecho. Por el tiempo en que nos es conocido desaparece Dalmau; pero en 1459 Dalmau estaba aún en Barcelona. Por consiguiente, Dalmau y Gaffer se conocieron. Si Gaffer es el hombre de las *tablas de Santa María del Mar,* Dalmau le era infinitamente superior, y en verdad no se comprendería que Gaffer hubiese podido suplantar á Dalmau.

Fáltanos, pues, una base para poder atribuir á Gaffer las *tablas de Santa María del Mar*. ¿Tiene mejor derecho á ellas Domingo Sans?

Revelóme la existencia de este artista una escritura particular del 29 de junio del año 1476, por la cual sabía que era pintor y ciudadano de Lérida[1]. Conociéndolo luego pintor de nota y en Barcelona residiendo con posteriodad á dicha fecha, claro está que hubo de asaltarme la idea de si Domingo Sans sería el autor del *retablo de los Pahers* de Lérida, expuesto en la Exposición de Arte antiguo de Barcelona del año 1902 con el número 377.

---

1) Archivo de Protocolos de Barcelona: *Manual de Juan Fogassot*. Dicho día.

Digitized by Google

Ignoro cuándo se pintó dicho retablo: Pleyán de Porta no habló de él, y quiénes fueran los paheres arrodillados en torno de la Virgen no me consta. Posterior al de Dalmau, que hubo de despertar en los paheres de Lérida el deseo de poseer un retablo en que aparecieran como los Concelleres de Barcelona, es de presumir, dado el patriotismo local y las legítimas pretensiones de preeminencia de la ciudad de Lérida, que se encargase á uno de sus ciudadanos la pintura de dicho retablo, obra de mucha prosopopeya, pero de escaso valor artístico, vaciado dentro del molde de la escuela catalana antigua.

Entiendo que sería preferible atribuir á Sans dicho retablo que no dejar anónimos á uno y á otro, por el estímulo que la atribución ha de promover entre los leridanos por la curiosidad de saber algo de su pintor [1]; pero, esto dicho, debo añadir que si Sans fué el pintor del *retablo de los Paheres,* hubo de progresar mucho si le hemos de ver en las *tablas de Santa María del Mar*. Que este progreso pudo realizarlo, es evidente, porque el autor del *retablo de los Paheres* estaba en disposición de levantar su vuelo, y quién sabe si la reputación local le decidió á venir á establecerse en Barcelona, el gran centro pictórico no sólo de Cataluña y de España, sino de la entera península ibérica. Y que sus pretensiones hubo de tener Sans nos lo prueba el mantenerse en Barcelona ciudadano de Lérida.

Sans era ya en 1479 un hombre de edad muy avanzada; pues, como es de ver en nuestro *Documento XVII,* se le llama «lo venerable Mestre Domingo Sans». El título de venerable le supone, pues, ya un anciano. Esta circunstancia precisamente favorece el supuesto de ser el autor del *retablo de los Paheres de*

---

1) «*Lérida, Museo Arqueológico de.*—Retablo gótico de altar, compuesto de seis compartimientos en su parte principal, y siete en su pradela-bancal. Representaron los superiores: el del centro, *el Calvario,* y en los lados *La Anunciación.* Preside el retablo *la Virgen acompañada del Arcángel San Miguel y San Rafael,* que empuña el primero una oriflama en la cual campean las barras catalanas y el lirio de Lérida, y de hinojos, adorando á la Virgen, cuatro paheres, dos por lado. A la derecha, *San Jorge* dando muerte al dragón», «montado en caballo blanco». «En la tabla de la izquierda, el *Angel de la Guarda,* que vence á Lucifer y le arrebata una alma de sus garras». En el bancal: *El Nacimiento del Señor, La Adoración, Resurrección, El Salvador rodeado de los improperios, La Ascensión del Señor, El descenso del Espíritu Santo* y *La muerte de la Virgen.*

Digitized by Google

Lérida; porque si éste se pintó por no querer los Paheres leridanos ser menos que los Concelleres de Barcelona, y, por consiguiente, dicho retablo pudo pintarse entre 1445-1450, se comprende que en 1479 mereciera todo el respeto de la edad.

Entéranos el documento citado que, deseando el canónigo de la Seo de Vich y rector de San Miguel, Juan Alamany, esto es, un Alamany, que por ser canónigo no adjudicará el señor Casellas á su dinastía de Alamanys pintores venida expresamente para enseñarnos á pintar, contrató con Domingo Sans, pintor, habitante en Barcelona, la pintura del bancal del retablo de dicha iglesia. No es este el único caso que conocemos de llamarse á un pintor para pintar sólo el bancal de un retablo. Y pues hemos dicho repetidas veces que en los bancales se nota, por lo general, un arte inferior al del retablo, no se crea que se llamara á Sans por ser un artista mediocre, que de un artista superior como Jaime Huguet nos constará luego que también pintó un bancal para la iglesia de Ripoll.

Singular podrá parecernos este particular, y no negaré que no fuera de ver en el pintor del bancal el mismo pintor del cuerpo del retablo; pero esto no pasa de ser un supuesto que no se dejará, de seguro, de plano, al saberse lo que ocurre con Sans.

Dícese en el *Documento* de su contrato[1] que «sie tengut ha obrar tot lo bancal fins a les claravoyes be e complidament ab colors bones pertanyents, *segons es acabat lo bancal del retaule de Sancta Maria de la Mar de Barchinona*». ¿A qué viene esta referencia al bancal del *retablo de Santa María del Mar?*

Parécenos de recta interpretación el entender: 1.° Que el dicho *bancal de Santa María del Mar* haría poco que se habría pintado; 2.° Que su pintor había sido Domingo Sans. Y, si pintó el bancal, ¿no pintó el cuerpo del retablo, no pintó las *tablas de Santa María del Mar?* Se me dirá que es posible, pero no cierto; pero como es condición precisa, para que una cosa sea cierta, que pueda ser posible, la posibilidad de que Domingo Sans sea el autor de un bancal que supone un retablo de Santa María del Mar adquiere cierta consistencia rayana de la certitud. Pero no

1) *Documento XVII*, pág. XXVIII.

Digitized by Google

puede decirse si se trataría del bancal de *un* retablo de *una* de las capillas de dicha iglesia, porque entonces se especificaría. Cuando se cita diciendo el *bancal de Santa María del Mar,* es de toda evidencia que se hace alusión al altar mayor, al altar que por antonomasia puede llevar dicho título.

¿Supondría, pues, el *Documento XVII,* que el *bancal de Santa María del Mar* haría poco tiempo que se había pintado? Si era de Sans, no hay por qué admitir este supuesto. La frase *segons es acabat* no suple *segons es ara acabat:* la falta del adverbio de tiempo es lo que debe hacernos ver claro que el *segons es acabat* equivale á «según está hecho» ó «pintado». No se crea que importe esta distinción sobre manera para coordinar la obra del retablo con la edad de su factura y la de Sans. Hemos dicho que sabíamos que las hermosas tablas del gremio de los Plateros del Museo de Bellas Artes de Barcelona no se habían pintado hasta catorce años después de estar terminada del mismo la obra de carpintería y de talla. De modo que si en la pintura del *retablo de Santa María del Mar* sucedió algo parecido, y aun quedó en suspenso la pintura del bancal, bien podría aún llegar al 1470 para la pintura del *retablo de Santa María del Mar,* es decir, para un tiempo en que Domingo Sans se viera en la plenitud de sus facultades físicas para llevar adelante la obra.

Que Domingo Sans, en 9 de octubre de 1479, fecha del contrato para pintar el bancal del retablo de San Miguel de Vich, estaba en su ocaso, se desprende, primero, de pactarse que si por el frío no pudiera aguantar en Vich y se volviera á Barcelona, se entendería prorrogado el plazo en que debía dar por terminada la pintura; y, segundo, porque Sans, que en 4 de noviembre había cobrado 10 libras conforme lo pactado, esto es, por haber principiado la obra, en 12 del mismo mes renuncia á pintarla[1].

Vivo encuentro todavía á Domingo Sans en 1.° de agosto de 1482, é inscrito en el gremio de Freneros de Barcelona[2].

Expuestos todos los antecedentes, si concluyó dejando á un

1) *Documento XVII,* pág. XXIX.

2) Archivo del gremio de Freneros de Barcelona: *Llibre d'Actes,* rotulado de los años 1479-80. Dicho dia.

Digitized by Google

lado á Bernardo Gaffer, es porque en las *Tablas de Santa María del Mar* no veo nada que implique forzosamente la mano de un extranjero, y porque Domingo Sans pudo tener todas las cualidades que en dichas *tablas* se notan, y porque, además, su nombre suena con las mismas unido.

Pobre fué, pues, la vida de la escuela flamenca catalana: en rigor no cuenta más que con un maestro, Luis Dalmau. Domingo Sans no es, en todo caso, un discípulo, sino un hombre influído por las obras del pintor del *retablo de los Concelleres*. El fracaso de la escuela, el fracaso de Dalmau es de toda evidencia; y, cuando á su lado veremos ahora pintores capaces de producir obras notables, nos convenceremos de que el fracaso se debe pura y simplemente á la antipatía del país, no por lo extranjero, sino por lo nuevo; antipatía que los legistas del siglo XVII, verdaderos responsables de la pérdida de Rosselló y Cerdanya, formularon en los siguientes términos: *que toda novedad es á par de muerte.*

Digitized by Google

CAPÍTULO IX

CONTINUACIÓN DE LA ESCUELA NACIONAL

DE 1445 Á 1460

I. JUAN CABRERA. — II. GREMIO DE LOS PINTORES.
III. SADORNÍ EL BORDADOR Y LLOUYE EL SABOYANO.

I. — JUAN CABRERA

BIEN se comprende que al lado de Dalmau no habían de faltar pintores que continuaran la escuela nacional, y, dada su altura, siguieran éstos ó no por su camino, esto es, se entregaran ó no á la imitación flamenca, no puede dudarse de que no influyera en ellos considerablemente, porque al fin y al cabo Dalmau representaba, dentro de la escuela catalana, el maestro de la individualización y del naturalismo, á cuyos fines ya hemos visto de qué manera tendía la escuela catalana.

Creemos que no hay exageración ni exceso de patriotismo al decir que se debe tener por cierto que el *retablo de los Concelleres* hubo de ser muy sonado dentro de la entera península ibérica, porque no sólo era la mejor obra producida en el siglo dentro de ella, sino que no había en otra región, esto es, en Castilla y Portugal, artista capaz de disputarle á Dalmau la gloria de ser el primer pintor de la península. Esto explica el que fuera llamado para el *retablo de Valladolid;* esto explica la presencia de los portugueses y de los cordobeses en la escuela catalana. Pero como quiera que Dalmau no sugestionó á sus colegas, que éstos continuaron adictos á la escuela tradicional catalana que se impuso

Digitized by Google

PEDRO SCAPARRA (EL SIRACUSANO): LA VIRGEN
Colección de D. Pablo Bosch, Madrid

Digitized by Google

Digitized by Google

y triunfó de los extranjerismos de Dalmau, ¿quiénes fueron esos maestros que tan victoriosamente resistieron la sugestión de un arte nuevo en gran predicamento á la sazón en todas partes y en Italia mismo, proclamando su jefe de aquellos días Roger van der Weyden, y esto por el propio padre de Rafael, el primer pintor del siglo? Veámoslo.

Puiggarí nos dejó noticias de Domingo Matalí, pintor y vecino de Barcelona, quien firmó carta de pago, en 19 de mayo de 1435, á favor de Berenguer Mor, natural de Balaguer, por la cantidad de 16 sueldos 6 dineros, por pintarle ciertas imágenes, que no se determinan, para su oratorio; de Pedro Çaclom y Oliver, para 1446; de Miravet en 1448, de Calbo en 1449, de Planes en 1458[1].

Nuestras investigaciones sobre los que pudiéramos llamar *maestros menores* nos han dado el resultado siguiente: en el Manual del notario Pedro Devesa, y escritura de 26 de septiembre de 1443, vemos al pintor Nicolás Carbonell, amigo de Mosén Borra; en el de Bernardo Pi, escritura de 7 de diciembre de 1446, aparece vecino de Puigcerdá nada menos que un pintor siracusano, llamado Pedro Scaparra. Claro está que cuando tantos catalanes iban y venían de Sicilia, tierra de los reyes de Aragón, pudo una cerdañesa traerse un siracusano; pero siempre es de notar por si allá por Cerdanya y Urgell aparecían pinturas que revelasen su origen siciliano.

No he descubierto en mis excursiones por la Cerdanya y el Urgell huellas de una acción italiana; pero mi amigo D. Pablo Bosch adquirió en Barcelona, del anticuario Quer, una *Madona* procedente del norte de Cataluña, más no se dijo de su procedencia, y esta *Madona* la reproduzco por cuanto se diferencia de *Nostras dònas*, aun conservando algo del traje de Borrassá. Nótese la colocación del niño Jesús y el trono de la Virgen como prueba de lo que hemos dicho sobre este particular de Dalmau. Si, pues, por todo lo que la diferencia de nuestra escuela, podemos sospecharla imbuída de extranjerismo, éste no es flamenco, ni alemán, sino italiano. Por no carecer, en fin, la obra de mérito

1) Obra citada, págs. 283 y 286.

Digitized by Google

y concordar la procedencia con el domicilio de Scaparra, creo que provisionalmente se le puede dejar, con lo cual tal vez se logre adelantar algo en el conocimiento de su autor y en la acción del pintor siracusano.

De Nicolás ces Olives, pintor, sé que se divorció de su esposa Antígona, por constar en escritura de 27 de octubre de 1447 en el Manual de Pedro Devesa; y si leyéramos ces Olives, ce*Solives,* pues se trata de un mismo nombre con diferente ortografía, pudiéramos creerle padre del Francisco Solibes, de quien más tarde hablaré. Para Francisco Bergers, en el Manual de Esteban Mir, se ve el nombre de su esposa, fecha de 22 de septiembre de 1447; y ahora, por su orden, nos sale en el Manual de Juan Brujo, núm. I, escritura de 27 de abril de 1450, Vicente de Montpeller, pintor de paveses.

Ya hemos dicho que los pintores de paveses formaban un grupo dentro del gremio de los pintores: así, no es posible que en ese Vicente de Montpeller podamos ver un discípulo de la escuela provenzal, de Tarascón ó de Avinyó. Y es de recordar este nombre por lo mismo que treinta años más tarde encontraremos establecido en Barcelona un Pablo de Montpeller, que bien pudo ser hijo de éste, y no se fuera á sacar por su apellido que si no el Vicente, el Pablo, era un emigrado de la escuela de Avinyó.

Mención de un Guillermo Verti la tenemos en el Manual de Antonio Vinyes, citado en las cuestiones de pago de salarios á Isern; á Gaspar Gual, pintor, es conocido por tres documentos ó escrituras del notario Juan Antonio. En el Manual primero, en 17 de abril de 1455, el pintor Gual y su esposa Isabel confiesan deber á Andrés Casanova, mercader, 8 libras por 29 canas de tela de Alemania. En el Manual segundo se le cita en 15 de octubre de 1456, y otro tanto sucede en el tercero para 10 de noviembre de 1463, y en el Manual primero de Juan Faner, escritura de 7 de mayo de 1466.

De Guillermo Martí tenemos pocas noticias también, pero esta vez tan pocas como interesantes.

Firmaba en 18 de febrero del año 1456 capítulos con los jurados y prohombres de Sadó y Riber para pintarles un retablo

Digitized by Google

que había construído el imaginero ó escultor Jaime Reig para la iglesia de dicho pueblo y adoración de San Donato.

Martí se obligaba *(Documento XIII)* á pintar «la imatge de Sant Donat, la casulla de or fi bronit, e la crossa he mitra alà hon menester serà; e lo camí blanch; los enversos de la casulla datzur dAlamanya, lo restant de la dita himatge segons se pertany, e la fresadura, sino es tallada, aya enbotir, e metre daurar d or fi. La casa de la dita image vermella e verda brocada d or fi. Lo cel d or bronit fi; la clau d or bronit ab los verduchs».

A cada lado había de pintar tres historias de San Donato, las que se le indicaren, «pero los campés seran d or fi». En el bancal, dos imágenes, la una de *San Macario,* la otra de *San Bernardino.* En el tabernáculo, en el centro el *Crucifijo,* y á la derecha la *Virgen Maria,* y á la izquierda *San Juan.* En las puertas del altar, en la una *San Pedro con las llaves,* en la otra *San Pablo con la espada,* «les campés de or fi, e les *campés embotides*». Había igualmente de dorar todo el retablo, «e campés, e diademes, e allà on mester serà, d or fi bronit, axí *com se costuma en retaula,* e farà en cascuna istoria una imatge d atzur de lamanya, e totes les altres de color fines, *e tots los campés embotits.* Item més ferà los guardapolvos embotits e argentats, he colorats segons la costuma en retaula».

La obra debía someterse á la aprobación de los cónsules de los pintores de Barcelona. Precio de su trabajo, 150 florines de moneda en curso en Barcelona, que debían satisfacerse en cuatro pagos, abonándose, como se abonó, la última, en 6 de diciembre del año 1457. Este contrato es interesante por la repetición constante de la advertencia de que los fondos han de ser estofados, *conforme se acostumbra en los retablos,* lo que indica, en un país tan consuetudinario como Cataluña, que ya contaría años el relieve de los fondos, cuando ya constituía costumbre en 1456.

Otro retablo sabemos que pintó Guillermo Martí, y éste fué para San Fausto de Capcentellas; pero para éste no tenemos contrato ni especificación alguna[1].

---

1) Archivo de Protocolos de Barcelona: *Manual de Juan Antonio,* núm. 2. Escritura de noviembre de 1457.

Digitized by Google

Tomás Calbo consta como pintor en el notario Juan Antonio, en 17 de junio de 1455; Rafael Casanovas, ídem en el notario Juan Brujo, en 5 de abril de 1457; y Jaime Aleu suena en una escritura de Francisco Tarrasa de 10 de enero de 1460.

Quisiéramos, finalmente, poder dar más noticias de las que tenemos de un pintor ciudadano de Barcelona llamado Juan Squella, á quien encontramos en el Manual de Pedro Devesa nombrando un procurador que cuide de sus negocios en 5 de agosto de 1427; en 5 de noviembre de 1445, en el Manual de dicho Devesa, le vemos dando libertad á su sierva y cautiva sarracena Catalina, que por ella pagó 40 libras de terno barcelonesas, cuando aun era menor de edad, y ya no sabemos de él hasta verle en 5 de agosto de 1455 comprar á su hermano, el tendero ciudadano de Barcelona, Rafael, una esclava negra de 11 años de edad, llamada Lucía, por el precio de 45 libras[1]. Suena todavía alguna vez en la Cofradía de Freneros (1453-54), encontrándole, por último, en 1478, vendiendo la casa que tenía en Barcelona, por vivir, no sabemos desde cuándo, en Tortosa, en donde había ganado ya el derecho de ciudadano en 4 de diciembre de dicho año, como es de ver en el Manual núm. 3 de Francisco Tarrasa, de dicha fecha. Y ¿por qué desearíamos saber más de Squella? Pues precisamente por verle establecido en Tortosa, en donde parece que hubo de crearse un centro pictórico de consideración bajo la influencia de Squella, que otro pintor no conozco por aquellas partes, ya que al mismo acudieron, ó allí fueron á parar, dos maestros portugueses que nos darán mucho que hablar.

He de decir que de todos esos pintores que acabo de citar ninguno me ha dado más trabajo que el de recoger lo que de ellos he dicho á medida que las noticias me venían á mano; pero ahora hablaré de uno que por su nombre me ha dado mucho que hacer, con ningún fruto para la historia del arte catalán; pero ¿quién, encontrándose con un Antonio Dalmau, pintor, junto y al lado de Lüis Dalmau, no hubiera querido averiguar por lo menos si eran hermanos?

---

1) Archivo de Protocolos de Barcelona: *Manual de Juan Antonio,* núm. I, loc. cit.

Digitized by Google

Sé que Antonio Dalmau era casado, que su esposa se llamaba Catalina y que en 23 de diciembre de 1450 nombraba á su hermano, al cirujano Juan, procurador para el cobro de varios créditos[1].

Si los créditos pendientes de cobro de Antonio Dalmau eran por el trabajo de pintor, ya le tenemos en 1450 en plena actividad en su carrera. Pero diez años más tarde, en 10 de enero de 1460, le vemos vendiendo, junto con su mujer, la casa que poseían en la calle de Dufort á su propio gremio, ó sea al gremio de los Freneros; casa que cinco años antes había comprado. En esta escritura, no sólo comparece como testigo y fiador de Dalmau su hermano Juan, sino que también se cita otro Dalmau llamado Bartolomé[2].

Una nueva venta, la venta de un violario, nos ha revelado la escritura de 1464 del notario Canyes; de modo que es de creer que por este tiempo pasaría algunos apuros Dalmau, y no mejoraría gran cosa cuando en 7 de junio de 1480 tiene igualmente que deshacerse de una casa que poseía en la calle de San Pablo[3].

Y, en fin, en 1499, al reclamársele *pro formula* el pago de un censal á él y á su esposa por los prohombres del gremio de Freneros, se hace constar que vivían en estrecha necesidad[4].

Esto es todo lo más interesante que de Antonio Dalmau nos consta, amén de haberse visto obligado á responder con el esponsalicio de su esposa por una compra de tela que hizo para pintar en 5 de noviembre de 1468[5].

Con posterioridad al año 1499 no hemos encontrado más noticias suyas. En suma, un gran nombre, llevado por un fracasado en su arte y en la vida.

Otro gran nombre aparece por este tiempo, sin que podamos decir si marchaba ya á su puesta, pues no sabemos sino lo que

---

1) Archivo de Protocolos de Barcelona: *Manual de Gaspar Canyes*, escrituras citadas y las de 11 y 23 de diciembre de 1450.

2) Idem ídem: *Manual de Francisco Tarrasa*, escritura citada.

3) Idem ídem: *Manual de Esteban Francisco Soley*, escritura citada.

4) Archivo de los Freneros: *Llibre d'actes del 1479 al 80*.

5) Archivo de Protocolos de Barcelona: *Manual de Gabriel Devesa*, loc. cit.

Digitized by Google

D. Eduardo Hurtebise descubrió y dice en su inédita *Historia de San Feliu de Guíxols*. Este gran nombre es el de Honorato Borrassá. Como de éste no me consta más que su contrata para pintar el retablo de dicha villa *(Documento X)*, quedo ignorando qué relación de familia tuviera con los Guillermo, Luis y Francisco Borrassá, todos pintores. Nieto de Guillermo é hijo de Francisco pudo serlo, ya que del primero sabemos que falleció en Gerona, y del segundo que tenía casa en dicha ciudad, y ciudadano de Gerona suena Honorato en la contrata para pintar el retablo de San Feliu de Guíxols.

Un dato contiene esta contrata, sumamente interesante para la historia de los fondos dorados estofados ó de relieve, ó *embotits*, como dice el documento, *los camps enbotits e daurats dor fi*[1], porque aquí constan también documentados esos fondos, de los cuales se quiere sacar un elemento de determinación para las obras sin fecha conocida. Consta, pues, el uso de los fondos de relieve como corrientes en 19 de septiembre de 1453, pues dicho se está que esto no se había de inventar en dicho año ni para San Feliu de Guíxols. Casi documentados los encontraremos luego para antes de 1450, en un retablo de Juan Cabrera.

Mosén Gudiol y Cunill ha dicho: «Desde que s'ha passat l'any 1450 en els campers d'or s'hi va introduhint el relleu, que'l veyem en un principi solament en els vestits y nimbes de les figures»[2]; pero la prueba no la presenta. Yo creo con lo dicho, lo que veremos todavía más justificado, de que el estofado de oro es anterior al 1450.

La presencia de un Honorato Borrassá pintando en 1453 y ciudadano de Gerona, nos lleva forzosamente de la mano de nuevo á San Llorens de Morunys, pasando antes por San Miguel de Cruilles. Es que en uno y otro pueblo tenemos dos retablos de la escuela de Borrassá, que yo he temido adjudicar á Francisco Borrassá, porque de éste sólo sé que en 1433 era ya difunto, pero no desde cuándo; y ahora añado, por llegar á tiempo, que por la misma razón, y por no ser francamente borras-

1) *Documento X*, pág. XVIII.
2) GUDIOL Y CUNILL: *Nocions d'Arqueologia sagrada* (Vich, 1902), pág. 397.

Digitized by Google

sanos, no se los doy á Lluch Borrassá, porque éste me consta muerto ya en 1437, sin que pueda presumir desde cuándo. Sobre este Lluch Borrassá véase el *Apéndice*.

Explicaríase seguramente bien que los jurados de San

HONORATO BORRASSÁ (?): SAN MIGUEL Y SAN JUAN BAUTISTA
Fragmento del retablo de este nombre en San Llorens dels Morunys

Llorens llamaran de nuevo á otro Borrassá, contentos de la obra de Luis; y no es aquí de descuidar el pintor bañolense ces Olives, pintando en 1480, para la capilla de la Piedad de San Llorens, un retablo que ha llegado á estos días en perfectísimo estado de conservación; de modo que no parece sino que entre San Llorens y los pintores gerundenses existían grandes lazos de amistad que quizás explicaran relaciones de familias poderosas hoy desconoci-

Digitized by Google

HONORATO BORRASSÁ (?): SAN MIGUEL
Del retablo de San Miguel de Cruilles

das. Lo cierto es que á los pintores de Gerona es á quienes vemos al principio y al fin del siglo pintando en San Llorens dels Morunys.

Son los retablos, el de San Llorens, *San Miguel* y *San Juan Bautista,* y el de San Miguel de Cruilles, *San Miguel,* de una misma escuela, y parecen de una misma mano. De uno y otro,

Digitized by Google

del primero por lo que tengo dicho, y del segundo por no habérseme facilitado otra, tengo dos fotografías del todo deficientes. Aun así, doy de ellas todo lo factible de reproducción para que se pueda formar concepto del estilo y valor que tenga mi provisional atribución de dichos retablos á Honorato Borrassá.

Añadiré que en el de San Llorens, que tiene consagrados dos cuadros á San Juan Bautista, y son el *Bautismo de Jesús* y el

BLASONES DE LA CAPILLA DE SANTA CLARA Y SANTA CATALINA

Festín de Herodes, en el primero es de ver el segmento de círculo azul en el fondo dorado que hemos notado como característico de Luis Borrassá. A San Miguel se han consagrado los otros dos cuadros, *San Miguel arrojando los condenados al infierno* y *San Pedro recibiendo una alma pura.* En el bancal, en el centro, el *Eccehomo,* y á la derecha de éste *la Virgen, Santa Eulalia* y *San Pedro,* y á la izquierda *San Juan, Santa Catalina* y *San Pablo.* Pero siempre quedamos sin saber cómo pintaba Honorato Borrassá en 1453.

Cómo se pintaba por un maestro de nota por este mismo tiempo, sí que podemos decirlo, por haberse conservado íntegro el *retablo de la capilla de Santa Clara y Santa Catalina de la Catedral de Barcelona,* que íntegro se presentó en la Exposición de Arte antiguo de Barcelona de 1902.

Denunciaban los blasones que figuran en las puertas y en lo

Digitized by Google

alto del retablo la familia que había mandado pintarlo, y por la naturaleza de los mismos no había de ser grande empresa su explicación.

En efecto, no tardamos en averiguar que en la capilla de donde procedía el retablo estaba enterrada Sancha Giménez, hija

SEPULCRO DE SANCHA GIMÉNEZ DE CABRERA Y DE FOIX
SEÑORA DE NOVALLAS

de Bernardo de Cabrera, el primer Conde de Módica, y esposa de Arquimbau de Foix, señor de Novallas, fundadora en dicha capilla del beneficio llamado de Santa Clara, á quien está consagrado el retablo.

Averiguada la familia, faltaba conocer el pintor de tan notable obra, y éste no puede ser otro que Juan Cabrera, quien en 20 de julio de 1450 firma haber recibido del procurador de Sancha Giménez de Foix y de Cabrera, viuda de Arquimbau de

Digitized by Google

JUAN CABRERA: CASAMIENTO DE SANTA CATALINA
(RETABLO DE SANTA CLARA Y SANTA CATALINA)
Sala Capitular de la Catedral de Barcelona

Digitized by Google

Digitized by Google

de Sants entorn». Parece, pues, que aquí se trata de tapices pintados; y si estos tres tapices que aquí resultan habían de serlo á imitación de los flamencos, júzguese de la acción que en el desarrollo de la pintura catalana había de ejercer la imitación de la tapicería flamenca.

Del auge de ésta y en casas de particulares de suposición tenemos lo que nos dice el inventario de una casa de la calle de los Banys Nous, cercana á la iglesia del Pi, del año 1442, ó poco después, pues este inventario, como el citado, carecen de toda fecha, y se la damos por venir en las bolsas de un Manual de los años 1442-1446.

Inventariáronse en la dicha casa dos cubrecamas de Arras con figuras; un «drap de ras», «tres pells de ras ab figures», «dos pells de Tornay per bancal», «un cuberter de llit de Tornay», «un drap de ras bell», y «un altre molt bell de la *historia del pelegri*».

Mas lo de todo punto interesante de este inventario son los siguientes números: «Un drap de canyemas blanch, de larch .II. canes e .V. palms, e de ample dues canes, e entorn ab la *ysioria de la Nativitat de Nostre Senyor*, e de la *Adoració dels .III. reys de Orient*». «Item: .I. drap de pinzell de canyemas negra, de larch de .XI. palms, e de ampla de .VIIII., el entorn ab una figura de .I. dòna ab .I. falcó quis banya dins .I. bací en una pradera.» «Item: *.VI. peces de cortines de lit compreses lo sobrecel de canyemas negra*, ab lurs tovallons e ab lur bastiment de fust, ab una figura de dòna al mig de cascuna cortina, e ab dos scrits ab plomalls als entorns, e ab brots daucells.» «.VI. draps de pinzell ab varies ystories de Sants.» «Item *.V. peces de cortines de lit comprès lo sobrecel de drap de canyemas negra,* ab lurs tovallons, e ab lur bastiment de fust, en lo mig del qual sobrecel ha pintat una targe ab les armes del deffunt al mig, e sembrat de brots entorn, e les altres .IIII. peces totes sembrades de brots.» «Item: *.I. dosser en drap de canyemas negra,* lo qual ret sobrecel e cortina al cap del lit, en lo qual ha pintada una dama dins un pavaló, e arborede, e pradera.» «.V. draps de pinzell, un molt antich», etc. «*Una cortina de lit de canyemas negre,* ab .IIII. ymagens grans, ço es, dues de hom e dues de dòna, pintades, e ab arbredes e

Digitized by Google

brots.» «.II. draps de pinzell.» «Un altre drap de pinzell, lo qual era sobrecel de la dita libreria e ocupava tota aquella, lo qual es tot sembrat de brots, e en lo qual eren cosits quatre altres draps de pinzell pochs, en lo hu dels quals es pintade una gran vila, en laltre *Paris ab les tres deeses nues,* en laltre homens e dònes qui ballen, e en laltre una dama e .I. hom, la qual dama una altra dama banya.» «*.V. peces de cortina de lit de drap de canyemas negre,* ab llurs tovallons e ab llur bastiment de fust, en cascuna dels quals, ço es, en lo mig, ha pintat un aucell apellat signe dins un stany, e totes son sembrades de brots ab flors, e .I. tapit de Rodes ab barres blaves, e diverses obres blanches, burelles e blaves al mig, e ab les vores vermelles ab diverses obres.» «Un altre tapit de Rodes, ab obra de scachs grans grochs e vermells, e ab diverses obres dins aquells 12 $^1/_2$ per 6 palms.» «*Un dosser de lit de canyemas negre,* lo qual ret sobrecel per cortina al cap del dit lit, ab flocadura al dit sobrecel sembrat de brots de *bona=dona?,* e ab una dòna, .I. infant, una font e un stany ab aucells.» «Un drap de ras molt antich.» «.VI. draps de pinzell.» «*.II. cortines de llit de canyemas negres,* ab brots de taronge y de roure.» «*Un drap de pinzell de canyemas negre,* de larch de dues canes e dample de una cana e miga, pintat de una tancha ab portal, e brots, e .I. stany ab aucells e cans.» Otro ídem de 21 por 11 palmos de ancho. Otro ídem. «*.III. tovallons canyemas negre,* dample palm e mig, sembrats de brots de tarongers e de roures, dels quals ha de larch .II. palms, e laltre .XVI. palms entorn», etc. Y no continuamos porque, más que el inventario de una casa particular, parece que se trata de un almacén de telas pintadas[1].

Larga fué la vida de esos fondos negros, resucitados en nuestros días en los estores y en gran predicamento durante largo tiempo. De un inventario de los bienes de Benito Pedro Carlos, del año 1471, resulta para dicha fecha que todavía estaban de moda los fondos negros. Leemos: «*Un cortinatge de tela negra,* de quatre pesses, comprès lo sobrecel, lo qual ensemps ab los tovallons... era pintat de diverses fullatges, ab una dama en petita

1) Archivo de Protocolos de Barcelona: *Manual de Bernardo Pi,* leg. 8.

Digitized by Google

figura al mig del cel, la qual era molt sotil, ab son bastiment e ab los cordons de fil vermelles e blanques ensems dels tovallons». Continuaba la moda aún en 1486, pues en el inventario de Juan Fuster se recogieron: «*Un cortinatge de tela negra,* ab alguns brots e al sobrecel una dama», y «un cortinatge de tela negra pintat de praderies, de cinch pesses, ab lurs tovallons». Y en el inventario de Simón Conte, asimismo del año 1486, se citan entre otros cortinajes que luego veremos: «*Quatre pesses petites de cortines e lur sobrecel de tela negra,* ab lur batiment, en les quals ha pintats alguns personatges de dames e galans...»

Léese en el inventario de Mateo Capell, de 24 de septiembre de 1487: «Un cortinatge de quatre pesses ab la ystoria del rey Salomó, ab la reyna Saba, pintat ab divers personatges *sobre tela negra*». Pero ya para el último tercio del siglo XV un nuevo color disputa al negro su puesto: es el verde oscuro.

En el inventario de los bienes de Juan Ginestar, de 26 de octubre de 1469, se citan: «Cinch pesses de cortines de tela verda. Les quatre pintades de fullatges blanchs e barres grogues, e la una sense pintures». En el dicho inventario de Simón Conte, que es de 18 de julio de 1486, hay «un cortinatge de quatre pesses e un sobrecel de tela verda sacra, ab garbes de forment, ab alguns títols qui dien: *qui ab temps talla, restali gra e palla,* e ab alguns senyals del dessús dit Comte, e en los tovallons ha un títol qui diu: *cor qui desiga no ha repòs*». En el inventario de Bernardo Pons, de 27 de enero de 1487, se registró: «Un cortinatge de quatre pesses, ab sos tovallons, de tela verda, ab tendes pintades en lo dit cortinatge, barrades d or e d argent, e les cordes scampades per les dites cortines, pintades d argent, ab un títol qui diu: *Excés* (de) *treball no deu hom spantar, pus done delit per temps a be atendar*»[1].

Paréceme, pues, fuera de toda duda que se trata de pinturas sobre fondo negro de cañamazo, y su empleo precisamente en cortinajes de las camas y cubrecamas. Usábanse también para cortinajes de ventanas, y el efecto de contraste que había de producir esta decoración con los cuadros de fondo dorado y los

1) Archivo de Protocolos de Barcelona: *Manual de Andrés Mir.* Dichos días y años.

Digitized by Google

tapices, ya reales, ya pintados, fácilmente se comprende. Yo no recuerdo haber leído en parte alguna nada parecido para otro país.

Habrá de seguro llamado la atención la descripción del cielo raso de la librería. Los *apliques* del mismo nos enteran cómo se procedía á su decoración. Pero ¿qué no nos revela el aplique ó cuadro de *Paris y las tres Gracias?* ¿Podíamos sospechar de nuestros pintores que emplearan sus pinceles en cosas tan profanas, ellos que sólo nos son conocidos por sus obras religiosas? Y ¿qué diremos de ese ciudadano barcelonés que en pleno siglo XV decora su librería con un cuadro de Paris y las tres Gracias desnudas? Poeta ó literato, ó amigo de la literatura, en su biblioteca no faltarían ni Boccaccio ni nuestro Jaime Roig. Y ¿qué decir de ese techo en cielo raso decorado de medallones pictóricos, cuando no podemos pensar sino en techos de artesones? ¡Qué gran pérdida no ha sido para el arte catalán la de esa pintura que podemos llamar laica; pintura que nos hubiera dado á conocer á nuestros artistas fuera del círculo de las vidas de los santos, de la pintura mística y ascética! ¡Qué variedad de temas no indica lo copiado! Figuras desnudas, mitológicas, como las pintaba por el mismo tiempo Botticelli; escenas campestres, ejemplos morales, en fin, todo un arte civil que hemos perdido, tal vez por su carácter decorativo y aun industrial, pero siempre artístico, como nos lo prueba el ejemplo del pintor Pablo Cantó, quien, en 2 de mayo de 1495, á la vez que recibía del mercader Bartolomé Fábregues un paño negro para convertírselo en unas cortinas en las cuales había de pintar unas «barras burellas de tres en tres barras», se comprometía á pintarle varios muebles y taburetes, y asimismo un retablo de 8 palmos de ancho dedicado á *Santo Domingo, con el Calvario en la punta,* etc.[1]

Tenía, pues, este arte del cortinero grande importancia artística, por la naturaleza de los temas que trataba, porque si en los suprahumanos cabía sostener el espíritu del arte tradicional, en los meramente terrestres el artista había de ir á buscar en todo lo material el dato y el asunto.

A falta, pues, de ejemplos de ese arte desconocido, y en

1) Archivo de Protocolos de Barcelona: *Manual de Francisco Fluviá.* Dicho día.

Digitized by Google

prueba de la importancia que tuvo con seguridad, hablarán las ordenanzas municipales que á raíz del siglo XVI, cuando aun vivían los maestros del XV que lo alcanzaron, se dictaron, poniendo á los cortineros bajo el mismo pie de los retableros.

«Statuiren y ordenaren los honorables Concellers y prohomens» — en 8 de noviembre de 1508 — «que de ací avant no sie licit ni permès a algun pintor, o usant del dit offici en la dita Ciutat, o suburbis de aquella, vendre ni fer vendre per sí ni per interposada persona, cortina o cortines algunes pintades en lo encant públich de la dita ciutat, sens que primer les dites cortina o cortines no sien vistes y regonegudes per los dits cònsols dels pintors, que ara son y per temps seran, los quals hagen y sien tenguts conèxer si les dites cortina o cortines seran fetes de bona tela y vendables o no; si çonexeran esser de bona tela y vendables, posaran en aquelles lur senyal fins repellirlos; com fins ací se sie en aquelles vist que algunes cortines son stades venudes en lo dit encant, les quals eren de tela vella y podrida, en gran dan dels poblats en la dita ciutat, per les quals, emperò, regonexement y conexensa los dits Cònsols no hagen ni puxen haver salari algú, sots ban de .XX. sous a quiscú dels dessús dits e per quiscuna vegada que serà fet lo contrari.

»Item statuiren y ordenaren los dits honorables Concellers y prohomens, per lo bé y repòs del dit offici, y usants de aquell y per posarlos en pacífica pau y concordia, que d ací avant, en les elections que s faran dels Cònsols e clavaris del dit offici, sie servat lorde següent, ço es, que lo hu dels dits cònsols hage esser retaulista e o dels qui pinten retaules, y laltre cortinista e o dels qui pinten cortines. E per lo semblant dels dos clavaris, lo hu hage esser retauliste y laltre cortiniste, e tot lo que en contrari serà fet, sie agut *ipso facto per nulle* y per no fet, y açò per servar ygualtat entre les usants del dit offici»[1].

Volviendo ahora á nuestros pintores, antes de cerrar este período con el nombre ilustre de Huguet, hemos de ver si queda alguna cosa que decir como ilustración del desenvolvimiento de la escuela catalana.

---

1) Archivo Municipal de Barcelona: *Bans e ordinacions de 1508.*

Digitized by Google

III. — EL BORDADOR SADORNÍ Y EL PINTOR LLOUYE EL SABOYANO

Hemos dejado á los bordadores flamencos como apoderados de este arte en Barcelona; hemos visto como á su lado aparecía desde los primeros momentos el nombre de los Sadorní, originarios de Montblanch, pues apareció en 1403, continuando Miguel á la cabeza de la familia hasta 1446; por este tiempo sería ya éste viejo, pero la casa continuaba á su nombre y con sus hijos, y al frente de éstos Antonio.

Que Miguel Sadorní fué padre de Francisco y Antonio, como él bordadores y ciudadanos de Barcelona, lo sabemos por una escritura de índole privada de 31 de mayo de 1446 en que así consta; y que la casa la llevaba su hijo Antonio, si no el mayor, el más inteligente, nos parece desprenderse claro de otra escritura ó contrato de trabajo, como diríamos hoy, pasada entre Antonio Sadorní y Domingo Gil, bordador veneciano, por la cual se obliga éste á trabajar por Antonio y por su padre y hermano [1].

Ocurría lo dicho en 18 de octubre de 1446, y en 3 de marzo de 1458 «los molt honorables deputats provehiren del ofici de brodador del general, n Anthoni Sadorní, brodador, assí que daquinavant ell hagués càrrech de brodar totes e sengles coses que lo general hagués necessaries pera brodar».

«Pera algun treball notable — dice el Sr. Puiggarí — farien los diputats la nominació d'un brodador especial. Llavors precisament va esser quan començà a celebrar-se ab pompa la festa de Sant Jordi, qual primera menció veiem consignada en el *Dietari de 1442*, y obligatoriament establerta dos anys abans de la nominació de Sadurní» [2].

Esta gran obra que supone Puiggarí hubo de bordar Antonio Sadorní para que mereciera ser nombrado bordador de la Diputación de Cataluña, entiende ser el *frontal llamado de San Jorge;* pero esto no es sostenible, porque no es exacto que «la

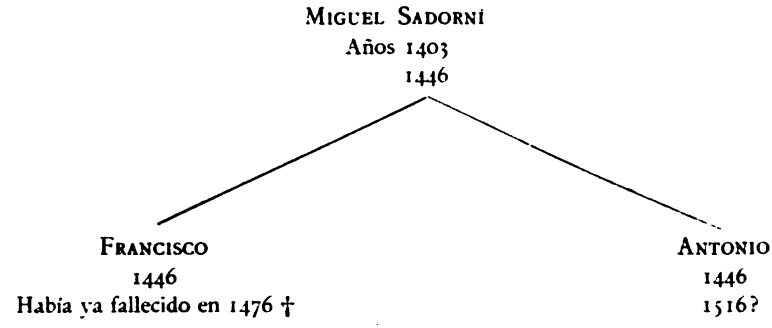
1) Archivo de Protocolos de Barcelona: *Manual de Pedro Devesa*. Lugar citado.

2) «Dissabte 17 d'Abril de 1456 se feu crida pera que tothom generalment celebrés la festa de Sant Jordi, per haver fet nova constitució sobre això la cort general del Principat, que llavors s'estava celebrant en los claustres de la Seu.» — PUIGGARÍ: *Garlanda de Joyells* (Barcelona, 1879), págs. 132-133.

Digitized by Google

mena de fer en tots los detalls de dits brodats provin no serien anteriors ni posteriors a la segona meitat del sigle XV»[1], pues lo que deberían probar es que eran de antes de 1458.

Los Sadorní, tal como nos permiten establecerlos nuestros datos, no nos dan una filiación completa, pues ésta sólo existe para el jefe de la familia y sus dos hijos:



pues tenemos todavía conocidos otro Francisco Sadorní y otro Miguel Sadorní, bordadores, pero de ninguno de éstos nos consta quiénes fueron sus padres, como tampoco nos consta que fueran hermanos. Del segundo Francisco las noticias van del 1486 al 1494, constándonos en este año difunto; y las relativas al segundo Miguel discurren entre 1498 y 1507. Por los nombres parece que pueden aceptarse como hijos del primer Francisco.

Antonio Sadorní no se limitó á llamar á su casa al veneciano Domingo Gil, que por su nombre más parece español que no italiano, siéndolo tal vez de origen, como el apellido no haya llegado hasta nosotros españolizado; pero, á nuestro fin, lo que hace es la presencia de ese veneciano en Barcelona en momentos de renovación y de progreso artístico tan marcados, pues de él hemos de suponer que Sadorní esperaría sacar los servicios que más adelante sacó del saboyano Llouye, que hizo en Barcelona algo más que bordar, como vamos á ver. Si, pues, admitimos que el veneciano, como el saboyano, daban cartones para bordar

1) Obra y lugar citados, pág. 133.

Digitized by Google

y pintaban á la vez cuadros, y no les admitimos como una mediocridad absoluta, que no habían de serlo cuando del extranjero venían ó se les llamaba, que ya hemos dicho que no emigran nunca los cortos de brazos ó de inteligencia, tendremos que ver si el italianismo puede ser causa del fracaso del flamenquismo de Luis Dalmau.

Sadorní no se limitó á enviar por un veneciano, sino que tomó igualmente en su taller al saboyano Antonio de Llouye ó Llonye.

Cuándo Llouye entró á trabajar en casa de Antonio Sadorní no lo sabemos: lo que nos consta es que había ya trabajado ó dejado de trabajar en 4 de mayo de 1462, en virtud del siguiente documento:

«*Anthonius de Llouye pictor habitator ville de Villana in Ducatu Savoye, diocesis de Taurin — pro nunch vero degens Barchinone in solutum et satisfaccionem illarum viginti duarum libr. Barchinone in qua teneor vobis Anthonio Sadorni, brodatoris cive Barchinone presenti. Cedo vos omnia jura michi pertinencia adversus et contra conuentim Monasterii Domus Dei et Magistrum Matheum Reya, ordinis fratrum heremitarum Sancti Augustini in aliis XXII librarum per ipsos michi debitis per certa cuiusdam retrotabulis sive retaula. Quibus juribus...*» pueda ejercer en todas las acciones.

Del mismo día dicho:

«...*Quod venimus inter nos ad bonum verum rectum justum legale ac finale compositione et ratione... super omnibus et singularis pictures per me dictum Anthonium de Llouye ad opus vestri dicti Anthoni Sadorní de pictis et factis*», y sobre todas las cantidades que le tenía adelantadas, de lo cual resultó deberle 20 libras, y de éstas se confiesa en otro instrumento deudor á Sadorní [1].

Aquí tenemos un ejemplo de un pintor de retablos empleado para dar modelos á los bordadores de Sadorní, lo cual es muy natural; pero necesitábamos este ejemplo para preguntarnos si el Gil veneciano era algo más que un artista en la aguja, si no habíamos de ver también en él á un pintor.

---

1) Archivo de Protocolos de Barcelona *Manual de Bartolomé Masons*, núm. 2, escritura citada.

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

No se ha conservado el retablo que para San Agustín pintó Llouye, y yo no he visto en parte alguna retablo ni tabla que puedan llamarse italianos fuera del *retablo de San Martín,* del pueblo de San Martín de Provensals, hoy barrio de Barcelona, el cual es de ver en el Museo de Bellas Artes de Barcelona.

Es italiano el *retablo de San Martín de Provensals* porque no es catalán, ni flamenco, ni alemán: es italiano por su colorido; está pintado con la propia paleta de Juan de Fiésole, del Beato Angélico, no con su dibujo, pero sí con su remedo y su técnica, y esto de una manera incontestable. La paleta y arte de Fra Angélico, como se le llama corrientemente, debía de ser grato á los bordadores por sus tonalidades excesivamente claras y puras: ninguna otra obra pictórica mejor que las de Angélico para ser reproducida por la aguja y la seda.

Hemos dicho que pintaban claro los pintores catalanes; pero entre las tonalidades claras catalanas y las del Angélico media diferencia inmensa, y es que el italiano pinta con colores de una transparencia y delicadeza extremadas, poniéndolos por capas iguales, y usando ora de los mismos en dos ó más capas para las sombras, ora acudiendo á tintas más fuertes, pero siempre dentro de la escala de los tonos más puros y delicados, de los tonos más transparentes. Este colorido, lo repetimos, es el del *retablo de San Martín de Provensals.* Si, faltos de documentos, no queremos darlo á Llouye, no digo á Gil, porque no consta que pintara como aquél, retablos, ¿á quién se lo daríamos? ¿á Pablo de *Senis,* si hemos de traducir el *Senis* por Siena, de 1475?

Creo que el vestido de *San Martín* corresponde á los días en que nos consta estaba en Barcelona Llouye, ó sea en 1462: aquellas mangas hinchadas para dar mayor ancho á las espaldas, moda que aun no ha desaparecido del todo en estos días, no por haberse conservado desde el siglo XV, sino por haberse renovado hace pocos años, está documentada por este tiempo en Quicherat[1]. Claro que se ha de notar la ostentación de los brocateles de Jesús en el cuadro central de los obispos, en el de la consagración de San Martín, porque aquel poner de evidencia, en perjuicio de

1) QUICHERAT: *Histoire du Costume en France* (París, 1877), pág. 297.

Digitized by Google

los pliegues, el dibujo de las ropas, no desdice del gusto de un bordador ó de un hombre que dibujaba ó pintaba para los bordadores; y tampoco son de pasar por alto las caídas del manto de la Virgen en el cuadro de *la Piedad*, no menos falsas, á pesar de sus vueltas y revueltas, que desairadas son las de los obispos.

Luego, si el Angélico muere en 1453, y su estilo no se perpetúa ni evoluciona, es necesario no poner lejos del maestro las obras de su escuela; y como lo es indudablemente la de San Martín de Provensals, todo lo que sea bajarla de los días de Llouye sería desacertado.

Dejemos, pues, al Saboyano el *retablo de San Martín de Provensals,* ya que no hay otro pintor italiano conocido por este tiempo en Barcelona que pueda reclamarlo, y hagamos constar que no pudo el tal retablo, en tiempo alguno, esto es, colóquesele en el año que se quiera, ejercer influencia alguna en la escuela catalana, porque sus maestros eran muy superiores al autor del *retablo de San Martín de Provensals,* obra que no se recomendaba por ningún lado á los maestros de nuestra escuela.

FIN DEL TOMO I

Digitized by Google

ÍNDICE

	Págs.
EXPLICACIÓN	V
FUENTES:	
Pictóricas	1
Documentales	5
Literarias	14
CAPÍTULO I.—Juan I y las bellas artes. Fomento de las artes plásticas catalanas á fines del siglo XIV	19
CAPÍTULO II.—Martín y las bellas artes catalanas. Fomento de las artes plásticas catalanas á la entrada del siglo XV	37
CAPÍTULO III.—Del arte catalán	48
CAPÍTULO IV.—De la pintura catalana	79
CAPÍTULO V.—De las grandes escuelas pictóricas como escuelas del cuatrocentismo	98
CAPÍTULO VI.—Los Cuatrocentistas catalanes. De 1400 á 1425. Luis Borrassá	106
CAPÍTULO VII.—Benito Martorell. De 1425 á 1445	173
CAPÍTULO VIII.—La escuela flamenca catalana.	
I. Sus orígenes	205
II. Luis Dalmau	236
III. Domingo Sans.—Bernardo Gaffer	267
CAPÍTULO IX.—Continuación de la escuela nacional. De 1445 á 1450.	
I. Juan Cabrera	284
II. Gremio de los Pintores	303
III. Sadorní el bordador y Llouye el Saboyano	310

Digitized by Google

Digitized by Google

ÍNDICE DE LÁMINAS Y GRABADOS

Págs.

JUAN CARBONELL:

Cruz procesional de la Catedral de Vich 33

Detalle de la cruz procesional de la Catedral de Vich. . . 35

Esmalte de la cruz procesional de la Catedral de Vich . . 36

Verónica de nostra dona Santa Maria. 39

GERI LAPI:

Frontal de la Basilica de Manresa 41

Cuadro central del frontal de Geri Lapi 43

Fachada gótica de la casa municipal de Barcelona 55

JORDI JOHAN: *Decoración de la entrada de la casa municipal de Barcelona* 59

PERE JOHAN y LA MOTA: *Altar mayor de la Catedral de Tarragona* 61

PEDRO OLLER:

Altar mayor de la Catedral de Vich. 62

Bancal del altar mayor de la Catedral de Vich. 63

Orla del altar mayor de la Catedral de Vich 65

PERE JOHAN: *Bancal del altar mayor de la Catedral de Tarragona*. 64

Silla del rey Martin 68

Custodia de la Catedral de Vich 69

Detalle de la Custodia de la Catedral de Vich 72

Frontal del abad Villalba de San Juan de las Abadesas. . . . 75

San Mateo del frontal de San Juan de las Abadesas. 75

San Marcos del frontal de San Juan de las Abadesas 77

MASOLINO: *Adán y Eva* 107

MASACCIO: *Adán y Eva* 108

HUMBERTO VAN EYCK: *Adán y Eva*. 109

ROGER VAN DER WEYDEN: *Adán y Eva* 111

Retablo de Guimerá: Adán y Eva 112

LUIS BORRASSÁ:

La Pentecostés (Cardona) 125

Bautismo de Jesús. — La Anunciación (Museo Episcopal de Solsona) 131

Digitized by Google

Págs.

Retablo de Santa Úrsula (Cardona) 133
Retablo del Sant Esperit (Manresa) 135
La Pentecostés (retablo del Sant Esperit, Manresa) . . 137
Coronación de la Virgen (Idem ídem) 137
San Esteban y la Sinagoga (Idem ídem). 139
Cuadro del bancal del retablo del Sant Esperit (Idem ídem) 140
Retablo de Santa Clara (Museo Episcopal de Vich) . . 147
Santa Clara (Idem) 148
San Francisco y las tres órdenes franciscanas (Idem). . 149
San Simón y San Judas presentando la Verónica de Jesús al rey Abgar (Idem) 151
Retablo de Todos los Santos (San Cugat del Vallés) . . 153
Arcángeles y profetas del retablo de Todos los Santos (Idem) 155
Detalle del retablo de Todos los Santos (Idem) . . . 155
La Virgen de la Gloria (Idem). 155
El Calvario del retablo de Todos los Santos (Idem) . . 156
La Pentecostés (retablo de San Llorens dels Morunys) . 159
Retablo de San Llorens dels Morunys (Idem) 159
La Pentecostés (iglesia de Santa Ana de Barcelona) . . 161
Retablo de San Juan Bautista (Musée d'Arts décoratifs, París) 161
Bautismo de Jesús (Idem) 165
Bancal del retablo de San Juan Bautista (Idem) . . . 166
El Calvario (Idem) 167
Festín de Herodes (Idem) 169
San Juan Bautista (Idem) 169
Cabeza de San Juan Bautista (Idem) 171

BENITO MARTORELL:

Retablo de San Marcos (Basílica de Manresa) 181
» » » » (Idem) 185
Adoración del Cristo (tabla de los Diputados de Cataluña) 189
Adoración del Cristo (bancal del retablo de San Nicolás de Bari, Basílica de Manresa) 189
Retablo de San Nicolás de Bari (Idem) 191
Consagración de San Aniano (Idem). 193
San Jorge (colección de D. José Vidal-Ferrer y Soler) . 195
La Transfiguración (Catedral de Barcelona). 199

Digitized by Google

Págs.

Milagro de los peces y los panes (Idem). 203
Jesús platicando con sus discípulos (Idem). 205
SCHONGAUER: *La oración en el huerto* 199
LUÍS DALMAU:
Proyecto del retablo de los Concelleres 239
Retablo de los Concelleres (Museo de Bellas Artes de Barcelona) 241
Retratos del retablo de los Concelleres (Idem). . . . 245
Imposición de la casulla á San Ildefonso (Museo del Louvre, París) 247
J. VAN EYCK:
Vírgenes cantoras 243
Virgen del canónigo Paele (Brujas). 259
Virgen del Museo de Dresde 260
La Virgen en el retablo de Gand. 262
E. LOCHNER: *La Virgen en la Adoración de los Reyes*. . . . 261
WOHLGEMUTH: *Cristo delante de Pilatos*. 270
DOMINGO SANS:
Resurrección de Cristo (iglesia de Santa María del Mar, Barcelona) 271
La Pentecostés (Idem) 277
PEDRO SCAPARRA: *La Virgen* (colección de D. Pablo Bosch, Madrid) 285
HONORATO BORRASSÁ (?):
San Miguel y San Juan Bautista (San Llorens dels Morunys). 293
San Miguel (San Miguel de Cruilles). 294
Blasones de la capilla de Santa Clara y Santa Catalina . . . 295
Sepulcro de Sancha Giménez de Cabrera y de Foix 296
JUAN CABRERA:
Santa Clara y Santa Catalina (Catedral de Barcelona). . 297
Retablo de Santa Clara y Santa Catalina (Idem) . . . 298
Cabeza de Santa Clara (Idem) 299
San Liborio (Idem) 300
San Luis de Tolosa (Idem). 301
Profesión de Santa Clara (Idem) 303
Casamiento de Santa Catalina (Idem) 305
ANTONIO DE LLOUYE, el Saboyano: Retablo de San Martín de Provensals (Museo de Bellas Artes de Barcelona) . 313

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

18 pesetas

Digitized by Google

S. Sanpere y Miquel

Los Cuatrocentistas Catalanes

Historia de la Pintura en Cataluña en el siglo XV

Obra premiada por la Junta Municipal de Bellas Artes de Barcelona
é ilustrada con 205 fotograbados

TOMO II

SEGUNDA MITAD DEL SIGLO XV

LIBRERÍA «L'AVENÇ»
Ronda de la Universidad, 20. — BARCELONA

Digitized by Google

Digitized by Google

LOS CUATROCENTISTAS CATALANES

HISTORIA DE LA PINTURA EN CATALUÑA EN EL SIGLO XV

Digitized by Google

Digitized by Google

LOS CUATROCENTISTAS CATALANES

HISTORIA DE LA PINTURA EN CATALUÑA EN EL SIGLO XV

POR

S. SANPERE Y MIQUEL

OBRA PREMIADA
POR LA JUNTA MUNICIPAL DE BELLAS ARTES DE BARCELONA EN 1902
É ILUSTRADA CON 180 FOTOGRABADOS

TOMO II

SEGUNDA MITAD DEL SIGLO XV

BARCELONA
Tipografía «L'Avenç», Ronda de la Universidad, 20
1906

Digitized by Google

ES PROPIEDAD

Digitized by Google

CAPÍTULO I

LOS PORTUGUESES EN LA ESCUELA CATALANA

BASCO FERNÁNDEZ. — JUAN PAYVA

HASTA 1460

Cuando la escuela catalana llega, á mediados de siglo, con sus Martorell, Dalmau, Cabrera y Huguet, de quien luego hablaremos, á la cabeza, es cuando su renombre, extendiéndose por toda la península, trae á Cataluña á los ansiosos de perfeccionarse en el arte de la pintura, y á quienes había de ser más fácil y mejor, por la comodidad del viaje, economía y relaciones políticocomerciales, venir á Barcelona á estudiar, que no pasar á ninguna de las escuelas del norte de Europa ó de Italia.

Prueba el hecho de la presencia de los portugueses en Cataluña el encontrarse entre nosotros los dos más celebrados nombres de la pintura portuguesa, que no es nuestro exagerado amor á la tierra natal, ni la pasión patriótica, lo que nos mueve á demostrar que en el siglo XV fué Barcelona el gran centro pictórico de la península española, al cual acudieron, no para enseñar, sino para aprender, portugueses y cordobeses. ¿No basta ya para probar lo primero la presencia de Basco Fernández y Juan Payva?

Sabiendo como sabemos lo que era la escuela catalana de pintura á mediados del siglo XV, veamos si de Portugal podían traernos algo los dichos maestros, ó si, como hemos dicho, vinieron á aprender, que, de aventajarnos la escuela portuguesa, ¿qué digo aventajarnos?, de estar á la altura de la escuela catalana, sería insostenible nuestra opinión.

Digitized by Google

La más autorizada pluma de la crítica artística portuguesa, bien conocida de toda Europa, D. Joaquín de Vasconcellos, dice: «Já em 1877 apontámos para a existencia de quadros flamengos en Portugal antes da vinda de Jean van Eyck. Em 1415 mandou o Duque Jean *sans peur* de Borgonha, 1404-1409, o seu retrato a el rei D. Joao I, feito por Jehan Malwel o Melluel, que foi pintor official do Duque de 1397 á 1415, anno que morreu, tendo concluido pouco antes o retrato». Y, en efecto, desde ya tan remota fecha la cuestión de la existencia de una antigua escuela de pintura portuguesa anterior á la ida de van Eyck á Portugal ha apuntado constantemente en los trabajos del señor Vasconcellos[1], como en los de los Sres. Justi[2] y Robinson[3]. El trabajo de este último, traducido y publicado por el Marqués de Souza, dió lugar á que éste, en un prefacio, escribiera: «Que hauve una escola portugueza de pintura, ninguem podera hoje negar»; pero como esta cuestión se ha involucrado siempre con la existencia de Grao Basco Fernández, á quien la crítica portuguesa ha acabado por declarar personaje mítico con haber existido en carne y hueso, nada ha llegado á concretarse, ni aun con haberse arrojado D. J. Moreira Freire á emitir ideas que podrían hasta parecer de una inteligencia perturbada, de no recordarse lo que acabamos de decir sobre esa escuela preflamenca ó, por mejor decir, prevaneyckiana.

En efecto, sin vacilaciones de ninguna clase, dice que «sostiene que los hermanos van Eyck, de origen flamenco, nacieron en Portugal, según todas las probabilidades, ó que ellos en él permanecieron durante varios años[4]. Y sobre esta afirmación ó supuesto se escribió en *El Reporter* del 28 de agosto de 1896: «Si

---

1) *Archeología artística*, fasc. IV (Porto, 1877). *Albrecht Dürer e a sua influencia na peninsula.*

2) *Zeitschrift für bildende Kunst*, tomo XXI (1886), págs. 93-95, tomo XXII (1887), págs. 179-86, 244-51. *Sobre los antiguos cuadros flamencos existentes en España y Portugal.*

3) *The fine Arts. Quarterly Rewiew*, tomo V (Londres, 1866). *Te early Portuguese School of Painting*, pág. 20.

4) «*Sur le sujet de la venue ici des frères van Eyck je terminerai en soutenant qu'il y a toutes les probabilités que ces peintres d'origine flamande sont nées en Portugal ou qu'ils y restèrent plusieurs années.*» — MOREIRA FREIRE: *Un problème d'Art. L'école portugaise créatrice des grandes écoles* (Lisboa, 1998), pág. 34.

Digitized by Google

se hubiese hecho un estudio comparativo y profundo de todos los cuadros del siglo XV que poseemos, confrontándolos con los de la primitiva escuela holandesa, tal vez se hubiese llegado á comprobar que una parte de la gloria de la creación y del desenvolvimiento de las escuelas de pintura flamenca toca á Portugal...

»La valiente afirmativa del Sr. Moreira Freire de que los van Eych han salido de nuestro país, que en él han nacido y en él han estudiado, justifica plenamente nuestro modo de ver...

»Promete el Sr. Moreira Freire justificar las nuevas afirmaciones que adelanta. ¡Ojalá lo haga cuanto antes, á fin de esclarecer tan curioso punto! Pero nosotros no creemos que lo consiga enteramente, teniendo en cuenta que, para obtener su resultado, le será necesario recorrer á documentos verídicos, y nosotros no los vemos en parte alguna. Nada en todo caso perderá en intentarlo, y siempre prestará un buen servicio al país, porque á lo menos resultará la imposibilidad de que el cuadro *Fons Vitae*»,— del hospital de Porto, — «lo mismo que otros que aquí existen, provengan de artistas extranjeros de viaje por nuestro país.

»Esto es lo que hemos pretendido desde el principio. No hemos querido insinuar que el famoso *Fons Vitae* deba atribuirse á Vasco Fernández ó Grao Vasco, ni que sea de éste ó de los van Eyck, y menos de Memling, sino más bien de un artista hasta hoy desconocido, — tal vez porque las investigaciones necesarias no han sido bien dirigidas; — artista nacido en un centro portugués, instruído de sus creencias y de sus tendencias místicas»[1].

Un estudio serio, no polémico, sobre esta cuestión, ofrecía remitir bien pronto el Sr. Moreira Freire, sellado y cerrado, á la Santa Casa de la Misericordia de Porto, para que se publicara después que hubiese dicho la última palabra sobre el cuadro de la misma *Fons Vitae* el alemán Sr. Pacully, con quien también había disputado (*loc. cit.*, 124); y si ese estudio ha sido remitido ó no, ó si ya ha sido publicado, lo ignoramos, ¡gracias á estar tan lejos Portugal de nosotros!

Como se comprenderá, para nosotros, de momento, lo que nos interesa en esta cuestión es sólo la afirmación de una antigua

1) Lugar citado, págs. 44 y 45.

Digitized by Google

escuela pictórica portuguesa preflamenca ó anterior á la de los van Eyck; escuela que se funda en el gran número de cuadros flamencos de origen ó flamencos portugueses, que, como dice dicho señor, se ven en todo Portugal, de lo que no protestaré, aun cuando, á pesar de mis dos viajes, no en su busca ciertamente, no haya tenido la suerte de verlos, y, si los he visto, ahora de recordarlos. Pero ¿la explicación dada por el Sr. Moreira Freire puede satisfacernos? No, ciertamente: para admitir la posibilidad de los van Eyck en Portugal antes de 1420, fecha de su aparición en Gante, serían necesarias pruebas incontestables. No existiendo éstas, hemos de rechazar por sobrado hipotético el origen portugués de la pintura flamenca. Descontado este extremo, la afirmación de una escuela preeyckiana no portuguesa no la rechazamos de plano, porque sobre Lisboa, sobre Porto, Evora ó Vizeu pesaron las mismas influencias que sobre nosotros. En tanto se quiera explicar el flamenquismo italiano, catalán, castellano ó portugués por la acción directa de los van Eyck y sus discípulos, la solución no será ni posible ni completa. Este primer período no pertenece al ciclo de la pintura al óleo: pertenece á los maestros tapiceros de París y de Flandes y á los escultores de Borgoña, también flamencos.

No encontramos en los historiadores de la tapicería dato alguno sobre la introducción de la fabricación de tapices en Portugal, ni siquiera de la fabricación de tapices heráldicos, que es la que hemos podido probar para nosotros; pero no podemos dudar de que en Portugal, como en todas partes, se desarrolló desde luego el gusto por los tapices, y que éstos adornaron profusamente los palacios y castillos del rey y de los grandes señores. Cuando consta que ya Portugal tenía su comercio, casa ó lonja en Brujas en 1386, adelantándose á nosotros, que no la abrimos hasta el año 1389, ciertamente milagro hubiera sido que los mercaderes portugueses y flamencos no hubiesen negociado en grande escala en tapices. De una gran colección de éstos, en poder de un portugués insigne, del Condestable de Portugal, tenemos noticia; y, cuando se conoce la accidentada vida de éste, no se puede negar que dicha colección se ha de estimar formada por su familia, pues habiendo nacido Pedro de Portugal en 1429, saliendo

Digitized by Google

desterrado de su patria y despojado de sus bienes en 1449, para vivir desde esta fecha hasta el año 1457 en Castilla pobremente, hasta que, reintegrado en su patria y bienes, salió de su calamitoso estado por los años 1461 ó 1462, para hacer la guerra en Marruecos luego, y para desembarcar después en Barcelona, en 21 de enero de 1464, rey de Aragón, no podemos creer que su colección de tapices la formara en el breve interregno que estuvo en Portugal, ni menos que la formara en Cataluña, en donde harto tuvo que hacer en aquellos días de fratricida guerra, rindiendo su vida á los dos años de estar entre nosotros, ó sea en 1466. Consúltense estas fechas y se verá que todo cuanto consta como suyo en armas, muebles, vajilla de oro y plata, monetario, libros y tapices, todo hubieron de reunirlo y juntarlo sus antecesores, salvo, naturalmente, lo accidental, y que con él vino á Barcelona como de su patrimonio. Por esto entendemos que la larga é interesante lista de los tapices del Condestable ha de valer como lista de parte de los modelos que los pintores portugueses de los siglos XIV y XV, de los preeyckianos, tuvieron para formarse independientemente de toda influencia de los pintores flamencos al óleo.

Véase el siguiente extracto del inventario de dichos tapices:

1. Un *drap de ras* con diversas figuras de hombres á caballo y de mujeres á *caza de leones*. De 5 canas × 2 y media.

2. Otro *drap de ras* con *caza de orifanys y otros animales*, con algunos *vilatges*. De 5 canas 2 y medio palmos × 2 canas 2 y medio palmos.

3. «Un tapit de tres rodes grans e de dues en dues petites, entre aquells.» De 7 palmos y medio × 2 canas y 2 palmos.

4. Un *drap de ras* viejo *de torneo*, tejido con oro en algunas partes. De 13 canas y 3 palmos × 2 canas y 6 palmos.

5. Un *drap de ras* de guardarropa, de *caza de Vibera, con tres figuras* y varias arboledas, con algunos lebreles con el mote de *Bonafoy*. De 4 canas 1 y medio palmos × 3 canas 5 y medio palmos.

6. Un *drap de ras* pequeño, con las armas de Portugal «e divisa fortunal, scomptant moneda», con diversos follajes alrede-

Digitized by Google

dor. De 1 cana y 6 palmos y medio × 3 canas 4 y medio palmos.

7. Otro *drap de ras antich, de caça de gats cervers*, con diversas figuras y personajes. Largo 2 canas y 4 palmos × 2 canas y 5 palmos.

8. Otro «*drap de ras antich de la Gloria de la Fama,* ab la fama divisada en mig del drap en forma de donzella», y á su pie un título grande que empieza *Chi est en siege,* ab diverses figures de homes antichs virtuosos, ab los noms de aquells, tots tenint la ma stesa vers la dita fama». De 8 canas 7 palmos × 3 canas.

9. Otro *drap de ras vell,* con imágenes antiguas de la *historia de Saladino* y *del rey Luis de Francia,* con títulos de fondo blanco y letras negras que principian *Cheste histoyre.* De 9 canas × 3 canas y 1 palmo.

10. Otro *drap de ras* de la propia dicha historia, cuyo título empieza diciendo *lan mil deuscents.* De 11 canas y 3 palmos × 3 canas.

11. Otro *drap de ras* ídem, cuyo título dice *Roys Solchadins.* De 8 canas 7 palmos × 3 canas.

12. Otro *drap de ras* en donde están figurados los *XII meses del año,* con diversas figuras y personajes. De 5 canas 6 palmos y medio × 2 canas 6 palmos.

13. Otro *drap de ras* con la *historia de Jepté,* con título como los dichos, que principian *Goliad.* De 4 canas 5 palmos × 2 canas 5 palmos.

14. Otro *drap de ras* de la dicha *historia de Jepté.* El título dice *Quant el revint,* etc. De 4 canas 3 palmos × 2 canas 5 y tres cuartos palmos.

15. Otro *drap de ras* de la *historia de Viviano e de Seffrando,* con títulos como los dichos que principian así: *Arte magi ottrando,* etcétera. De 6 canas 6 palmos × 2 canas 6 y medio palmos.

16. Otro *drap de ras* con la *historia del rey Artús, Carlo Magno y Godofredo de Bouillon,* con títulos que comienzan á la cabecera, diciendo: *Lo rey Artús.* De 4 canas y media × 2 canas 6 palmos.

17. Otro *drap de ras* con la *historia de Ector, Alejandro y de Julio César,* con títulos ídem que dicen *Ector de Troja,* etc. De 4 canas 2 y medio palmos × 2 canas 6 y medio palmos.

Digitized by Google

18. Otro *drap de ras* con la *Coronación de la Virgen María*. De 5 canas y media × 3 canas, entretejida de oro en algunas partes.

19. Otro *drap de ras* con la *historia de Josué, David y de Judas Macabeo,* con títulos que principian así: *Chinch Roys,* etc. De 4 canas 1 y medio palmos × 2 canas 6 y medio palmos.

«E son tots los prop dits tres draps de la istoria dels nou famosos e prous» [1].

Toda esta tapicería, expuesta desde luego en el palacio real de Barcelona, que hacía decorar por nuestros pintores, como veremos, no bastó aquí, en donde Dalmau había abrazado los principios de su escuela con éxito personal por lo menos, á renovar un estilo que no fué simpático al país, y su presencia en Portugal creemos que también sería poco trascendente, ya que allí, si apuntó una escuela preeyckiana, ésta no se desarrolló, ni la presencia de van Eyck la produjo, ni el arte pictórico portugués de la primera mitad del siglo XV es conocido; afirmación que, aun con ser cierta, no haríamos por nuestra cuenta, pues es precisamente la falta de esa escuela de pintura portuguesa en la primera mitad del siglo XV lo que explica que encontremos en Tortosa y Barcelona á Basco Fernández y á Juan Payva. Si lo afirmamos es porque sale garante de la afirmación el Sr. Vasconcellos, quien escribió, sin que nadie le desautorizara, que «nao resta una unica taboa de pintor nacional do meado do seculo XV, e muito menos da epoca en que o celebre artista flamengo esteve em Portugal (1428-1429). D'ahí até ao quando assignado Vasco Fernández (1520 segundo Robinson) on até ao outro assignado Vasco Fernández (1530-1560 segundo o mesmo Robinson), temos un seculo inteiro uma soluçao de continuidade enorme. Note-se que pouco importa allegar que houve quadros portuguezes intermedios: temos de argumentar con factos, e nao com hypotheses» [2].

Esto dice la primera autoridad en materia de crítica, quien,

1) Archivo Municipal de Barcelona: *De la marmesoria del rey D. Pedro de Portugal.*
2) Vasconcellos: *Historia da arte em Portugal* (Porto, 1881), pág. 16.

Digitized by Google

en un ensayo sobre la pintura portuguesa publicado en el artículo Viseu del *Diccionario geográfico de Portugal,* después de recordar lo que Roland le Virloys escribió en 1771 en su *Dictionnaire d'Architecture*, tomo III (París, 1871), pág. 91, esto es, que «Vasco, en Portugal llamado el gran Vasquez—vivía en 1480—á causa del gran número de bellas obras de pintura que hizo», resulta del descubrimiento hecho por Taboada de un documento de 7 de marzo de 1455, que se habla de un Vasco iluminador, documento que Taboada refiere al Gran Vasco de la tradición, y de una nota dada por Guarienti, que divulga lo dicho por Roland le Virloys sobre la adquisición de unos molinos en 1480 por el pintor Gran Vasquez, que: «O Grao Vasco da tradiçao, considerado como auctor da immensa quantidade de quadros gothicos, pintados sobre madeira, e espalhados por todo o Portugal, continua sendo para elle»—Conde Raczynski y Vizconde de Juromenha— «um *mytho, e diremos noi com toda raçao*».

Estas conclusiones no las admiten en Portugal los que llama el señor de Vasconcellos los de la *crítica patriótica* [1].

Concordar á los críticos patrióticos y á los críticos por amor á la crítica, escuelas entrambas imposibilitadas de llegar á la verdad, porque la primera es crédula por principio y la segunda por principio incrédula, no nos parecería difícil si de una vez se distinguiera entre el Basco Fernández cuatrocentista y el Basco Fernández del siglo XVI. Yo tengo por bien probada, independientemente de mi descubrimiento, la existencia del Basco Fernández del siglo XV por la crítica portuguesa. Véalo en el Basco Fernández iluminador del año 1455, en el que compra molinos cerca de Vizeu en 1480. Entre estas dos fechas se coloca el Basco Fernández que estaba en Tortosa en 1459. ¿Era éste el mismo Vasco Fernández morador de Vizeu, á quien el Sr. Brito Rebello nos presenta en Lisboa en 3 de marzo de 1515? [2] No, pues está probado que el segundo Basco Fernández era hijo de un Francisco Fernández. Pero lo que queda probado, á mi entender, es la

1) Obra citada, pág. 1.858.

2) Brito Rebello: *Vasco Fernández (Grao Vasco). Breve apontamento para a uma biographia.* En el *Archivo histórico portuguez* (Lisboa, 1903), tomo I, pág. 66.

Digitized by Google

existencia de dos Basco Fernández, el de Tortosa y el de Vizeu.

Todo lo que sé de Basco Fernández y Juan Payva en Cataluña se reduce á la siguiente nota:

«*Ego Johannes Payua, pictor oriundus civitatis Lamatencis, Regni de Portugal, constituo vos Baschum sive Basco Ferrandis, pictorem cive Dertuse licet absentis procuratorem videlicet ad petendum a Johanne Fuster scutifero dicti civitatis Dertuse quos vis libros sive papireos de mostres et lapides dicti mei offici, et certas canones sive canons abtes ad faciendum aquam ardentem, et alia quevis bona et raupas quas et que ego tradidi in comanda custodia eidem Johanni Fuster.*» Fecha, Barcelona 26 de abril de 1459[1].

Queda con el documento que antecede resuelto «el problema de los problemas, el de la personalidad archimisteriosa de *Grao Basco,* el mitico gran pintor portugués»[2], pues consta que en 26 de abril de 1459 vivía ya como ciudadano de Tortosa el pintor portugués Basco Fernández, y residiendo en Barcelona en dicha fecha el pintor portugués Juan Payva.

Para que Basco Fernández hubiera ganado vecindad en la ciudad de Tortosa en 26 de abril de 1459 es de toda evidencia que llevaría en ella algunos años de residencia. Si es el Basco Fernández de Lisboa de 1455, poco después de esta fecha conocida hubo de pasar á Cataluña y á Tortosa. ¿Qué le llevó á Tortosa? No he podido averiguarlo.

Respecto á Payva, resulta que también él estuvo en Tortosa y que allí se aplicó más ó menos al estudio ó á la fabricación del aguardiente. Basco Fernández no resulta haberse dado á esa fabricación. Suponer que de Portugal vinieron entrambos artistas para fabricar aguardiente en Tortosa, ó aprender el arte de su fabricación tortosino, nos parecería muy aventurado. Que una vez en Tortosa Payva se interesara por la fabricación tortosina del aguardiente y pensara en llevar á su patria dicho procedimiento, esto ya es admisible. Curioso sería saber si Basco Fernán-

---

1) Archivo de Protocolos de Barcelona: *Manual de Antonio Vinyes*, núm. 21, escritura citada.

2) Tormo y Monzó: *Desarrollo de la pintura española del siglo XVI* (Madrid, 1902), pág. 48.

Digitized by Google

dez y Juan Payva conocieron los días del Condestable de Portugal en Barcelona, pues no hemos podido satisfacer nuestra curiosidad.

Regresaran cuando regresaran á su patria Basco Fernández y Juan Payva pintores, regresaron conociendo una escuela de pintura que no tenía rival en la península, y Juan Payva deberá ser desde hoy conocido en Portugal como jefe de la dinastía de los Payvas, pintores renombrados de los siglos XVI y XVII, Antonio, Heliodoro y Miguel[1].

Basco Fernández tal vez nos pagó el haber frecuentado los maestros de la escuela catalana. El Sr. Rebello, luego de hacer constar la presencia en Lisboa de Vasco Fernández en 1515 en compañía del pintor Gaspar Var, criado del pintor Jorge Alfonso, dice: «¿Donde proviniam as relaçoes com Jorje Affonso? ¿Tevia sido este o seu mestre e conductor na arte de Apelles? ¿On seriam ambos companheiros, como discípulos de un mestre commun?» [2]

Vasco Fernández II pudo y se ha de creer que fué discípulo de Francisco Fernández, su padre, que era pintor, y de aquí la confusión en Vizeu de ser toda la obra pictórica allí conservada del Vasco Fernández que estuvo en nuestra escuela, y de quien por tradición se sabía su existencia en pleno siglo XV. Suponer que Alfonso, de quien no se conoce cuadro alguno, pudo ser maestro de Vasco Fernández II, podía hacerse dada la poca notoriedad de su padre Francisco y los conocidos prestigios de Alfonso; pero, una vez conocido el Basco Fernández I, cuya obra deben buscar los portugueses, no cabe suponer la acción de Alfonso.

Es en esta conjunción de Basco Fernández II y Alfonso cuando aparece en el artículo del Sr. Rebello el pintor Miguel Núñez; y es de este tiempo el arquitecto Pedro Núñez, arquitecto real ya en 1504, y es en Barcelona en donde se encuentra, se establece y seguramente muere el pintor portugués Pedro Núñez, de quien sé desde 8 de junio de 1518 á 20 de noviembre de 1546, el pintor del soberbio retablo de Capella, pintado en 1527, y el

---

1) Raczynski: *Dictionnaire historico-artistique du Portugal* (Paris, 1847), pág. 217.

2) Rebello: *Vasco Fernández*, etc., en el *Archivo histórico-portuguez* (Paris, 1903). pág. 60.

Digitized by Google

compañero de trabajo, en Barcelona, de Enrique Fernández. Nótese que este es el apellido de Vasco Fernández, y, aunque este Enrique Fernández no consta que fuera portugués como de Pedro Núñez, yo no creo poder separarlos, pues unidos los veo en Portugal.

Núñez fué un gran pintor, y su venida á Barcelona del otro extremo de la península yo no sé explicármela sino como la consecuencia de las amistades, de los afectos, de las añoranzas ó recuerdos de los Fernández, que vuelven á la escuela catalana al cabo del siglo de haber entrado en ella.

Estas simpatías, para mí bien manifiestas, es lo que me hace deplorar no haberme encontrado ahora en situación favorable para rever el bello Portugal y cerciorarme de si en lo que se atribuye ó se puede atribuir al Vasco Fernández del cuatrocentismo hay algo que recuerde su paso por la escuela catalana.

Digitized by Google

CAPÍTULO II

CONTINUACIÓN DE LA ESCUELA NACIONAL

JAIME HUGUET

HASTA 1460

JAIME Huguet fué compañero de Benito Martorell, de Juan Cabrera y de Luis Dalmau, y al lado de éstos pintó; pero lo que pintó no lo conocemos, porque no era posible pensar en Huguet para *la Transfiguración,* estando tan cerca esta obra del *retablo de San Abdón y de San Senén.* Hubiérase podido verle en el retablo de Cabrera, de no conocer su autor; pero es ahora que le conocemos cuando podemos estar seguros de que una de sus primeras obras fué el *retablo de San Quirse de Tarrassa.*

La obra que nos sirve de punto de comparación y partida la tenemos en la iglesia de San Miguel del antiguo pueblo de San Pedro de Tarrassa, hoy barrio de aquella ciudad: un *retablo dedicado á San Abdón y á San Senén,* más conocido con el nombre de *retablo de los Santos Médicos,* por estar éstos pintados en el bancal. De este retablo encontró el historiador de Tarrassa señor Soler y Palet dos recibos de dos á cuentas pagados á Jaime Huguet para la pintura del mismo, fechados en 22 de noviembre de 1460 y 27 de marzo de 1461[1]. En este retablo Huguet no se nos revela un artista en los principios de su carrera, sino un maestro consumado. ¿Cómo antes no lo hemos citado?

---

1) *Datos inèdits d'un dels millors retaules gòtichs catalans* en la *Ilustració Catalana* (Barcelona, 15 de octubre de 1905), pág. 563.

Digitized by Google

Veamos lo que sabemos de la familia Huguet, pues hay más de uno en nuestra cuenta.

Del primer Huguet, de Pedro Huguet, pintor, sé que su esposa se llamaba Constancia y que entrambos vivían en el año 1439. Creo á este Pedro padre de Jaime, pues se me figura probarlo el encontrarme en 1480 con un Pedro Huguet que firma ápoca de lo que se le debía á Jaime por el retablo que pintó para Francisco Juan de Santa Coloma para Santa María del Mar de Barcelona. Así que, ó bien hemos de considerar que este Pedro es el padre de Jaime ó hijo de éste, y por hijo hemos de tenerle, como vendría á probarlo la grande edad que contaría de considerársele como el padre, y el llevar el nombre del abuelo, conforme la antigua costumbre de Cataluña [1].

Cuando Jaime Huguet aparece, le encontramos en plena actividad, é indudablemente habiéndose hecho un nombre, pues á la vez que instituye á su hermano, el presbítero Jaime, residente en Puigtinyós, como procurador suyo general para la gerencia de sus intereses en 31 de agosto de 1448; nombra á su otro hermano Antonio, también presbítero y residente en Puigtinyós, para cancelar la garantía que había dado á los prohombres de la villa de Arbeca para la pintura del retablo de dicha villa bajo la advocación de San Jaime; y para tres años después, es decir, en 29 de marzo de 1451, le tenemos concediendo á su dicho hermano Jaime su procuradoría en la isla de Cerdeña para cobrar una cierta cantidad que le debía Gabriel Canila por un encargo que le hizo y no especifica [2].

Huguet suena en los instrumentos citados ciudadano de Barcelona, pero tal vez nos lo indique oriundo de Puigtinyós la circunstancia de residir en ese pueblo dos hermanos suyos. Mayores circunstancias de su vida no sabemos, fuera de haberse casado, pues en una escritura de 5 de octubre de 1473, que no interesa, suena su esposa Juana Baruta [3].

---

1) Archivo de Protocolos de Barcelona: *Manuales de Juan Brujo*, núm. 1, escritura de 21 de febrero de 1439, de Antonio Palomeras. Apoca de 15 de mayo de 1480.

2) Idem ídem: *Manual de Gaspar Canyes*, núm. 1.

3) Idem ídem: *Manual de Juan Faner*, núm. 1.

Digitized by Google

Que Jaime Huguet residió constantemente en Barcelona lo sabemos porque si ya en 1455 contrata la pintura de un retablo para Santa María de Ripoll, le encontramos luego presente en su gremio de Freneros de 1459 á 1477[1].

En 26 de noviembre del año 1455 el abad de Ripoll, Bernardo de Samasó, firmaba con Jaime Huguet un contrato para que éste pintara el bancal del retablo de «Madona Sancta Maria del monastir de Ripoll» *(Documento XII)*.

Hubo de pintar en dicho bancal las siguientes historias, como se decía entonces. En el primer cuadro, — *casa,* — principiando por la mano derecha, *la Cena,* ó sea *Jesús en la mesa con los doce Apóstoles;* en el segundo, *Jesucristo haciendo oración en el huerto de Jericó.* En las dos cajas de mano izquierda debía pintar, en la primera, *Jesucristo con la Cruz al hombro, acompañado de judíos, demostrando como la Virgen María, San Juan y San Pedro la acompañaban;* en la segunda y última, la *Virgen María sentada al pie de la Cruz, con Jesús muerto sobre su regazo* y *todas las Marías* y *José y Nicodemus.*

En las tres cajas del tabernáculo había de pintar: en la del medio, *el Crucifijo con la Virgen María y San Juan;* en la caja del mismo de la parte derecha, *la Virgen María sentada con Jesús en sus brazos*; en la parte izquierda, *San Benito sentado.*

Todas èstas composiciones habían de tener el campo ó fondo de oro, y lo mismo las diademas y orlas de los vestidos de los personajes representados, que, además, serían de bulto[2]. La obra escultórica había de ser igualmente dorada. Y en cada historia había de poner «una imagen vestida de fino azul de Alemania, ó más fino, si podía ser». En las cinco cajas de detrás del dicho bancal había de pintar cinco medias imágenes. En la del medio, *Jesucristo con el cáliz en la mano presentando la hostia dentro del*

---

1) Idem ídem: *Manual de Antonio Vinyes,* escrituras de 26 de noviembre y 25 de febrero de 1455. — Archivo de Freneros: *Llibre d'Actes de 1478.* — Días 14 de enero de 1459, 10 de enero de 1460, 25 de febrero de 1462, 9 de diciembre de 1465, 2 de octubre de 1467, 28 de diciembre de 1475, 26 de octubre de 1476 y 1.° de agosto de 1477.

2) Noten, pues, nuevamente lo ya sabido, los que buscan en el desarrollo del estofado datos cronológicos: que en 1455 se establece como cosa corriente que los campos ó fondos, diademas y orlas se *embotiràn de guix.*

Digitized by Google

cáliz. Y, en las cuatro cajas restantes, cuatro medias imágenes de profetas, las que mejor vayan con el hecho de la consagración, blanco y negro, con el fondo y toda la parte escultórica de amarillo, para que parezca de oro y resalte lo blanco.

Precio convenido, 80 florines corrientes, ó sea de á 11 sueldos el florín, pagaderos en varios plazos. La obra había de estar terminada para el 15 de agosto próximo, festividad de la Virgen. Caso de surgir alguna cuestión ó duda sobre el mérito de la obra, se elegía por las partes, como juez árbitro para decidir, á Matías Bonafé[1].

Esta es la primera vez que encontramos citadas pinturas de blanco y negro. De todas estas pinturas no sabemos que haya llegado ni una hasta nosotros.

Ahora entra Huguet con su retablo de Tarrassa, y aun detrás de ésta podemos citar otras tres obras de Huguet. Puggarí conoció el contrato que firmó en 8 de junio de 1466 para pintar un retablo para Benito Borán (a) Bataller, de la parroquia de San Pedro de Vilamajor, como representante de los cofrades de aquella parroquia, alto de 10 palmos y ancho de 7, dividido el bancal en cinco compartimientos para imágenes de medio cuerpo. «Encima, un nicho pintado de carmesí y plaqueado de oro; más arriba, una tabla de la *Coronación de la Virgen,* y á los lados cuatro divisiones representando los gozos de la *Salutación, Natividad, Adoración de los Santos Reyes* y *Resurrección del Señor entre hombres de armas,* con arreglo todo á las condiciones técnicas ya conocidas, y por el precio de 24 libras barcelonesas.» Y asimismo conoció Puiggarí el contrato con los comisionados de San Martín de Monegre, que «le pagaron por otro retablo 35 libras barcelonesas y dos cuarteras de harina, debiendo pintar, como ya es de suponer», á San Martín y sus milagros, con otras imágenes. Previénese en esta escritura una cosa curiosa, y es que «los campers sien acabats de colors, segons la ystoria requerrà, exceptat lo camp de la casa del mig, que sia dor fi». Esto arguye que los fondos de perspectiva, de paisaje (?), «comenzaban á generali-

1) Archivo de Protocolos de Barcelona: *Manual de Antonio Vinyes,* del año 1455. En la bolsa.

Digitized by Google

zarse, y que una mejor crítica los prefería á la añeja convencionalidad de estofados y acupunturas», etc.[1] Este contrato se firmó en 12 de junio de 1479.

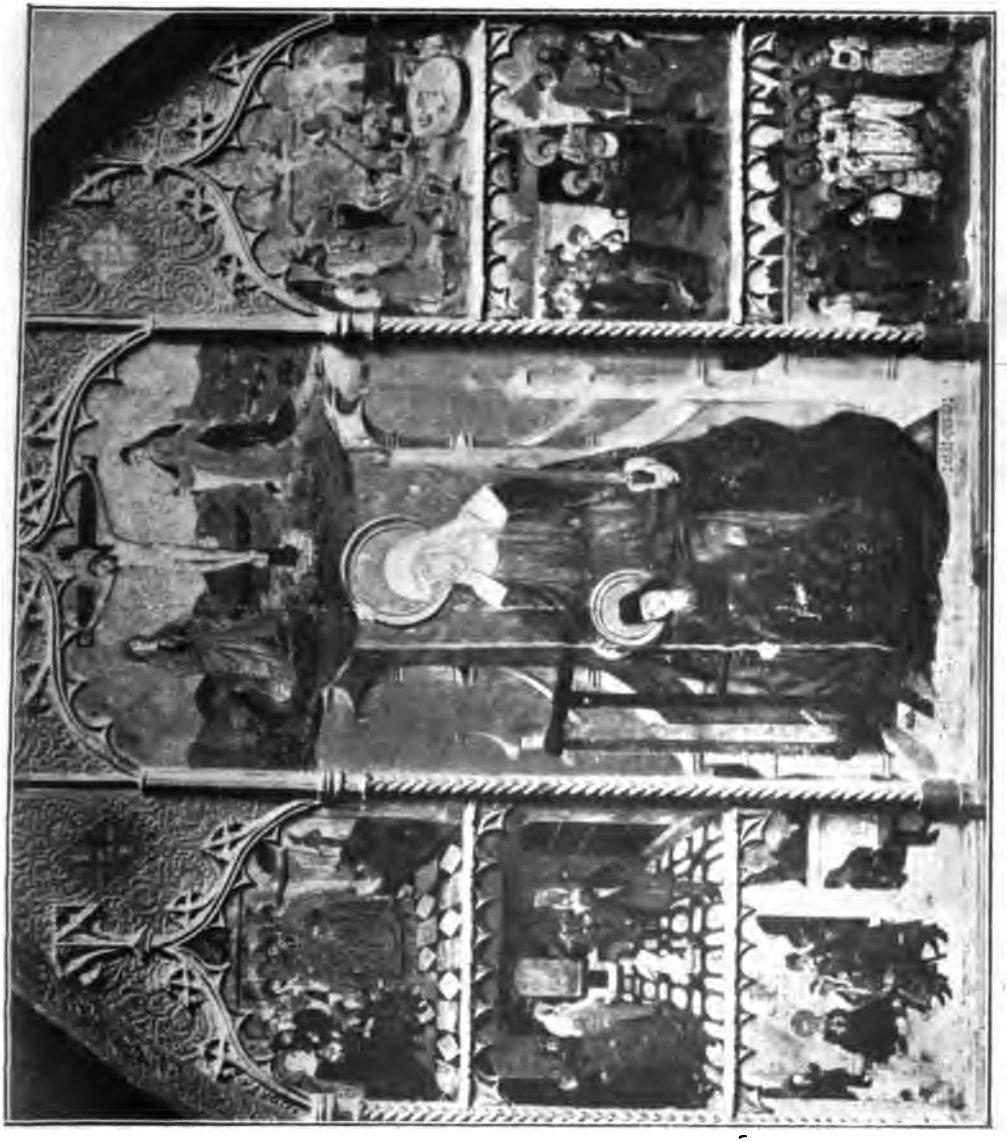
Obra de mayor consideración, porque el precio hace luz, y éste era el de 75 libras, hubo de estar pintando por este mismo tiempo Jaime Huguet para la iglesia de Santa María del Mar de Barcelona, según sabemos por los capítulos que suscribió en 20 de diciembre de MCCCCLXX... no siendo posible fijar la unidad por el mal estado del documento, deteriorado por la humedad; pero como el retablo había de entregarse por la fiesta de San Bartolomé del mes de agosto próximo venidero de la firma del contrato, y el recibo del cobro es de 15 de mayo de 1480, parece que la fecha puede fijarse en 1478 *(Documento XVI)*.

Tenía este retablo 22 palmos de ancho por 12 de alto. Dividido en tres compartimientos, el documento no permite leer el asunto de la tabla central, coronada con *el Crucifijo*. Sabemos que á la derecha de la tabla central estaba la imagen de *Santa Catalina,* y en la punta *la historia de San Bartolomé*. A la izquierda de la dicha imagen central estaba la de *Santa Magdalena,* y en la punta *la historia de Santa Magdalena*. En el bancal, dividido en cinco compartimientos, había de pintar en el del centro la consabida *Piedad,* y en las inmediatas á uno y otro lado *historias de Santa Ana*. En la extrema de la derecha, una *historia de San Bartolomé,* y en la extrema de la izquierda una *historia de Santa Magdalena*. Esas tablas, extremas del bancal.

Finalmente, Jaime Huguet hubo de dejarnos una de sus más importantes obras en 1483, pues consta que en este año y día, 5 de diciembre, se daba por satisfecho del pago de 264 libras, precio del retablo que había pintado para la cofradía de San Eloy de maestros Cerrajeros, el cual tenía su capilla en el convento del Carmen[2]. Estimando como obra de primera importancia este retablo, por el precio por la misma pagado, su pérdida es de las más desdichadas, pues cuando poseemos las tablas del retablo de San Eloy de los Plateros, de época posterior, quizás pintadas por

1) Obra citada, pág. 92.
2) Archivo de Protocolos de Barcelona: *Manual de Juan Matheu,* núm. 1.

Digitized by Google



JAIME HUGUET: RETABLO DE SANTA JULITA

San Quirse de Tarrassa

Digitized by Google

Digitized by Google

emulación en vista del retablo de los Cerrajeros, es casi de creer que Huguet se excediera en su trabajo.

Pintada esta obra, desaparece el pintor que tan alto hubo de poner su reputación en treinta y cinco años de trabajos conocidos. De haberse conservado sus obras, Jaime Huguet sólo podría servirnos para el conocimiento del cuatrocentismo catalán en la segunda mitad de su siglo. Pero ¿no se ha salvado ni una sola tabla de Jaime Huguet anterior ó posterior al retablo de Tarrassa?

¿Cuántos años contaría Huguet al desaparecer? Documentalmente conocemos treinta y cinco años de la vida de Huguet, de 1448 á 1483, y, si hemos de deducir el de su nacimiento por encontrarle en plena actividad en su carrera al parecer dentro y fuera de Cataluña, habríamos de considerarle á lo menos de 30 años en 1448, y en 1483 sería ya sesentón.

Ahora bien: tenemos un retablo, el *retablo de San Quirse de Tarrassa,* que no tiene fecha conocida, y de la indumentaria del mismo no puedo sacar nada de característico para fijar la que tendría al ser pintado. El sombrero del prefecto Alejandro del retablo es de forma antigua: se venía llevando desde el siglo XIII, tal vez antes, y quien sabe si Huguet la conservó para dar algo de sabor antiguo á su obra, si no quiso hacer arqueología. El traje talar que llevan todos los personajes del retablo, por lo mismo que tan general se presenta, parece que no es una singularidad, un arcaísmo indumentario, sino un ejemplo del vestir de la época. En este caso el retablo no puede ser de mucho posterior á 1440, que es cuando el traje corto principia á generalizarse. Si contamos por este tiempo 25 años á Huguet, tal vez pequemos por defecto; pero si le damos más, á pesar de los ejemplos de longevidad de Gabriel Alemany y Jaime Vergós II, parecerá aventurado. En fin, cinco años más ó menos nada significan en la cuenta del dicho *retablo de San Quirse de Tarrassa.*

Sobre la vecindad de los años 1440 ya hemos visto cuál era el estado de la escuela catalana. En el *retablo de San Marcos de Manresa* pueden verse las gorras ó sombreros del de *San Quirse de Tarrassa.*

Vemos en éste, junto á detalles y formas antiguas, adelantos extraordinarios. La cabeza de Santa Julita, en el cuadro de su

Digitized by Google

martirio, es digna del autor de las cabezas del martirio de los Santos Médicos: unas y otras parece que no han de estar lejanas, y no podríamos alejarlas á no venir precisamente los ángeles que reciben las almas de los mártires de San Quirse y de Santa Julita, con sus cabezas macizas y redondas, á decirnos que aun el artista no había podido sacudir la tradición de su ideal de belleza. Son precisamente esas cabezas las que nos obligan á no pasar el límite del triunfo de Dalmau.

Fijada bien que mal la época del cuadro, es precisamente en la citada *tabla del martirio de Santa Julita* y en la inmediata superior de la caldera en que fueron puestos á hervir San Quirse, Ciro y Santa Julita, en donde se nos presenta detrás de las cercas un mismo tópico, que reaparece en análoga escena en el *retablo de San Abdón y San Senén de Tarrassa.* Aludo al corte particular de los cipreses en forma de triángulo rectángulo, y su presentación aislada al lado de árboles de copa semicircular. Véase esto en nuestros fotograbados, y se confesará que tal singularidad no era de imitar por nadie, constituyendo un tópico del arte ó del taller de Huguet.

Otro tópico, la figura de Alejandro, con su sombrero, sus barbas fluviales y su traje talar, no es sino el procónsul Licias de la tabla del martirio de los Santos Médicos.

Y, en fin, lo que me parece decisivo, en la tabla del degüello de Santa Julita, Huguet no ha sabido colocar las figuras en su campo, resultándole el verdugo con una sola pierna; pues, dado el plano en que puso la víctima y el verdugo, no le quedaba terreno para la pierna izquierda, y esto mismo sucede en el cuadro del degüello de los Santos Cosme y Damián del *retablo de San Abdón y San Senén de Tarrassa.* Debiendo todavía observar que el verdugo de Santa Julita es indudablemente el mismo verdugo de San Vicente del retablo de dicho título de Sarriá, hoy en el Museo de Bellas Artes de Barcelona.

Esta repetición de una tan grave falta á distancia de algunos años, desde luego nos enseña la mecánica del arte pictórico catalán, la que ha llevado á hablar al Sr. Casellas del industrialismo de los Vergós. La repetición de unos mismos clisés es motivada por la repetición de unos mismos asuntos ó temas. El artista

Digitized by Google

acudía á su cartera y reproducía lo que había hecho con todos sus errores, incluso el de Huguet de no dar más que una pierna al verdugo de Santa Julita y al de los Santos Médicos y sus hermanos.

Por último, anticipándome á declarar que nada prueba la vecindad entre San Quirse y San Pedro de Tarrassa, ó sea entre

VERDUGO DE SANTA JULITA

VERDUGO DE SAN VICENTE

el *retablo de San Quirse y Santa Julita* y el *retablo de San Abdón y San Senén,* es, sin embargo, tanta, que me parece decir que el segundo es debido al primero, como no medie una relación local que hoy por hoy desconocemos.

Figuró el *retablo de San Quirse de Tarrassa* en la Exposición de Arte antiguo de Barcelona de 1902, y el *Catálogo* le bautizó como obra del siglo XIV, sin duda á causa de su blanco colorido, por cierto bien opuesto al colorido caliente del de la iglesia de San Miguel en San Pedro de Tarrassa.

Dentro de los días en que apareció dicho retablo no hubo de ser mal visto, sino estimado, porque á su correcto dibujo se unían ya manifestaciones de un arte humanamente sentido.

Santa Julita preséntase sentada en arquitectónica cátedra ó silla gótica pontifical, con respaldo de brocado, como no sea que se trate de un guadamacil ó cuero repujado, y sostiene con la mano derecha la sierra y con la izquierda la cuchilla, símbolos de su martirio. Su hijo Ciro, vestido de tonelete, con gorro tunecino, apoya un pie en la sierra, símbolo de su propio martirio, y apoya sobre ella su mano derecha, mientras con la izquierda presenta un manojo de clavos.

Digitized by Google

Este grupo es de un dibujo correcto, y en particular la santa; y no sólo es correcto el dibujo en cabeza y manos: lo es en los pliegues del vestido y manto, éstos sencillos y graciosos, con acertada caída exenta de aquellos rebujados flamencos, tan exagerados por los alemanes. Esta sola circunstancia basta para declarar la tabla exenta de toda influencia flamenca. Es nuestro arte gótico sencillo de líneas, pero ya empleando el modelo, porque es tan proporcionada la figura, en el total y en la relación de sus miembros, que el natural se presenta á la vista. Rígida está la figura, y de esta rigidez no supieron salirse nuestros Cuatrocentistas, que pagaron constantemente á la tradición gótica no pequeño tributo; pero, aun así y todo, no hay envaramiento. La caída de la cabeza es graciosa, tal vez tradicional.

Habíamos, pues, entrado dentro del movimiento naturalista, y por esto aborrecía ya los fondos dorados, que sólo aparecen en el cuadro central, siendo los demás de paisaje, sin otro oro que el de las diademas y el de los cielos. Ese naturalismo y esa corrección de dibujo lo vemos también en los seis cuadros de composición, bien ordenados, aunque no sin algún amontonamiento, y en todos distinguiéndose más de una figurita correctísimamente dibujada. En perspectiva lineal, algo atrasado, pero ya atacando resueltamente todos sus problemas; serio de color, pero sin pobreza, y empleando el temple puro, sin mezcla con ninguno de los glúteos empleados ya por ese tiempo; perfilados discretamente los rostros, y con no menos discreción sombreados, revelan una tendencia marcada á la individualización, pues todas las cabezas son expresivas, y en el cuadro de la degollación de San Quírico un perfil negro separa las figuras de los ángeles, vestidos de blanca y adamascada túnica, con pectorales dorados, pero no metálicos, sino en color.

La cabeza de Santa Julita, sin tener idealidad alguna, es inspirada, y, sin ser de un realismo mortificante, es, sin duda, una cabeza vista, casi diríamos un retrato.

Huguet no se propuso continuar ni transformar el tipo de la *dòna angèlica* creado por Borrassá: más preocupado de la expresión que de las líneas, del natural que de la idea, su Santa Julita pertenece al mundo de las mujeres de su tiempo, no al mundo

Digitized by Google

JAIME HUGUET: SAN ABDÓN Y SAN SENÉN
San Pedro de Tarrassa

Digitized by Google

Digitized by Google

de la fantasía artística. Volver la espalda al idealismo de Borrassá era entrar de lleno en las corrientes del siglo que llevaban á la expresión, que á tanta altura había de llegar en la escuela catalana; y quien lograba imprimir en el rostro de la mártir Julita el doble encontrado sentimiento del dolor y de la exaltación de la fe, era ya un maestro de la expresión; maestría que justifica su única obr a documentada, el *retablo de San Abdón y San Senén,* del antiguo lugar de San Pedro de Tarrassa.

El progreso realizado en este retablo es grande en todos sentidos. El lapso de tiempo transcurrido entre uno y otro no fué corto ni desaprovechado.

La técnica es otra. Ya ahora Huguet pinta, digámoslo así, al huevo. Ya usa un vehículo, sea el que fuere, que es imposible decirlo, para desleir sus colores, á fin de que salgan éstos más calientes y jugosos de su paleta. Ya en el sombreado se sobreponen las tintas y se detalla por la gama de su intensidad; ya las coloraciones son distintas. La individualización es completa, tan completa que no se falta á ella sino para crearnos un conflicto del qué luego trataremos.

No podemos decir que á la vista del retablo se lleve la atención la tabla central, que ocupan dos gallardos caballeros elegantemente vestidos, modelos de la indumentaria de la época. Por cierto que no queremos pasar por alto que San Abdón y San Senén, que son los caballeros de que tratamos, se nos presentan con el cabello corto en un cuadro pintado ó acabado de pintar en 1460, cuando la moda del cabello corto se fija en 1461, á consecuencia de una enfermedad que sufrió el Duque de Borgoña Felipe *le Bon;* pues, aunque es muy cierto que publicó una ordenanza prohibiendo llevar á los hombres los cabellos largos, la moda, como se ve por nuestro retablo, no vino de habérsele rapado al Duque la cabeza con motivo de dicha enfermedad. Como las modas no se imponen por decretos ni por leyes, los cabellos largos continuaron llevándose á pesar de todas las prohibiciones, no sin dejar de alternar con los cortos, que fué de muchos seguida[1].

1) QUICHERAT: *Histoire du costume en France* (Paris, 1877), pág. 299.

Digitized by Google

JAIME HUGUET
SAN ABDÓN Y SAN SENÉN ANTE EL EMPERADOR
Retablo en San Pedro de Tarrassa

Hermosas, bien dibujadas y pintadas son las dos grandes figuras de la tabla central; los rostros, blancos, bien iluminados y con delicadeza sombreados; pero son dos figuras solas, y los cuatro cuadros que representan escenas de su vida son obras notables de composición, expresión, dibujo y color.

Representa la primera escena, si Huguet siguió á Vorágine, cuando Abdón y Senén, llevados ante el emperador y el senado romanos, se niegan á renegar de la fe cristiana. Nada de dramatismo. Nadie se escandaliza: la escena es tranquila; sólo un anciano de barba blanca que está junto á Decius muestra la sorpresa que le causa la fría actitud de los dos caballeros cordobeses. La agrupación es bien entendida, amplia y sin el menor amontonamiento; el dibujo, correctísimo; la pincelada, segura y suelta dentro del virtuosismo de la época.

Digitized by Google

JAIME HUGUET: SAN ABDÓN Y SAN SENÉN ARROJADOS Á LAS FIERAS
San Pedro de Tarrassa

Digitized by Google

Digitized by Google

Comparecen en el segundo cuadro los dos mártires de rodillas, rodeados de leones y de osos para que los devoraran, lo que éstos no hicieron por milagro; escena que contemplan de lo alto del recinto de las fieras el emperador y su corte ó senado. En este cuadro no se presenta animalero, —¿no dicen los franceses *animalier,* señores de la Academia?, —como le veremos después, quizás por no tener Huguet en Barcelona ni osos ni leones. Pero en este cuadro todo lo que se pueda pedir á un pintor en punto á expresión es de ver en el rostro de los mártires. Estamos en 1460, y se puede asegurar que en el particular del éxtasis el arte no ha ido más allá.

Al reproducir esta tabla he suprimido la gente de la galería, tratada con descuido, como accesorio, porque apena el contraste, y para que la atención no se distrajera de esas dos figuras, en todo de primer orden.

Tenemos en el tercer cuadro la ejecución de los mártires por medio de un aparato que indica que Guillotín pudo conocer, ya que no hemos de reputarla exclusiva de Cataluña, la guillotina de la Edad Media. En este cuadro la figura del emperador y las de la gente de su corte dejan que desear tanto como la anteriormente suprimida de nuestra reproducción. Decius no está sentado: resbala, etc. En cambio, los Mártires y el verdugo se recomiendan por todas las buenas cualidades reconocidas á Huguet.

Revélase el pintor animalero en la cuarta escena, pues el mulo blanco que conduce las cenizas ó restos de los Mártires, encerrados dentro de dos barriles, precaución adoptada por los monjes de Arles rosellonesa que fueron á Roma á buscarlos, tiene una corrección castigada, pero no exenta de natural. Lo que se admira en esta tabla es la justa expresión de sorpresa de los frailes conductores al ver que se salía á recibirles en procesión, cuando ellos no habían revelado á nadie la carga que conducían. Todo el estupor del milagro está admirablemente expresado. La falta de perspectiva aérea, de la que no se corrige nuestra escuela, perjudica tabla tan bien compuesta como pintada.

Acaban aquí las tablas de los Santos Abdón y Senén, y en cuatro de ellas nos hemos encontrado delante de los tipos creados por el artista para representarlos; tipos conservados fidelísima-

Digitized by Google

JAIME HUGUET
TRANSPORTE DE LOS RESTOS DE SAN ABDÓN Y SAN SENÉN
Retablo en San Pedro de Tarrassa

mente en todas las situaciones y aposturas en que se han presentado. Hacemos observar este particular, no para ponderar el mérito de Huguet, sino para que resulte mucho más evidente

Digitized by Google

JAIME HUGUET: SUPLICIO DE SAN ABDÓN Y SAN SENÉN
Retablo de San Pedro de Tarrassa

Digitized by Google

Digitized by Google

PABLO VERGÓS: SAN COSME

Retablo de la iglesia de San Miguel en San Pedro de Tarrassa

Digitized by Google

Digitized by Google

JAIME HUGUET: DEGÜELLO DE SAN COSME Y SAN DAMIÁN Y DE SUS HERMANOS
Iglesia de San Miguel de Tarrassa

Digitized by Google

Digitized by Google

aquel conflicto de que hemos dicho antes que ya hablaríamos.

Tenemos el conflicto en el bancal. En este, en la tabla del centro, están representados los santos médicos Cosme y Damián, y de éstos ha sacado nombre el retablo, pues generalmente es conocido por el de *los Santos Médicos,* sin duda alguna por haberse perdido la memoria de que estaba consagrado á *Sant Nin y Sant Non* — San Senén y San Abdón. — En las dos tablas laterales de la central tenemos, en la primera el *Martirio de los Santos Médicos,* en la tercera á los *dichos médicos poniendo una pierna á un enfermo á quien se la habían amputado, asistidos por dos ángeles.* Ahora bien: los tipos de los Médicos están fielmente conservados en las tablas segunda y tercera. En cambio, en la escena de su martirio deja su semblanza mucho que desear; pues, comparados los dos tipos, noto que en la escena del martirio *San Cosme* es más viejo, de cabeza cuadrada, y presenta un pómulo muy marcado, que no aparece ni en la escena quirúrgica ni en la figura retrato. Además, *San Damián* es en el martirio mucho más joven que en las otras dos tablas; y en los limbos, mientras en la escena del martirio tienen dos filetes repujados, en las otras dos tablas tienen los limbos cuatro. Y, en punto á su factura, los tipos de la escena del martirio son muy superiores por su mayor modelado, y como figuras de expresión valen tanto como las de San Abdón y San Senén.

Derecho alguno á extrañarme de estas contradicciones, tratándose de cuadros del bancal, se dirá que no tengo, por cuanto repetidas veces he dicho que en los bancales siempre se notan manos diferentes. Muy cierto; pero en el retablo de Huguet tiene este particular una grande importancia, porque, si no son suyas las dos tablas gemelas de los *Santos Médicos* y la del *Calvario,* serían de los Vergós.

En efecto, tenemos en la punta del *retablo de San Abdón y San Senén* la consabida tabla del *Calvario.* ¿Es de Huguet esta tabla? Entonces, por cuanto *el Cristo* y *María Cleofé* de la misma son de ver en los *Calvarios* de los *retablos de los Revendedores, de San Antonio Abad* y *del Condestable,* todos de Barcelona, estos tres retablos serían de Huguet. Pero en el *Calvario* del retablo de *San Esteban de Granollers* tenemos el mismo *Cristo* de los retablos

Digitized by Google

citados, pero no á *María Cleofé.* En cambio, en el *retablo de San Esteban de Granollers* tenemos los mismos *ladrones* de los *Calvarios* del *Condestable,* de los *Revendedores* y de *San Antonio Abad.* Y tenemos, además, en el *retablo de Granollers,* en la *Virgen Madre,* la propia *Santa Mónica* de la tabla del *retablo de los Curtidores,* del cuadro de *San Agustín predicando,* y en este cuadro tenemos sentados, de lado, á un caballero y á un personaje togado. Este no es sino el más joven de los *Santos Médicos,* el otro el propio sayón del *Calvario* del *retablo de Granollers,* todo sin contestación posible delante de las reproducciones que damos de los *Calvarios* citados. Y como nos consta documentalmente ser cierto que los Vergós pintaron el *Calvario* del *retablo de Granollers,* como no admitamos el empleo de unos mismos modelos por Huguet y Pablo Vergós, deberíamos admitir que éste no fué sino un plagiario de Huguet, por serle posterior.

Respecto al empleo por los pintores barceloneses de un mismo modelo, tenemos un ejemplo notabilísimo, que excluye toda suposición de plagio. En la tabla del *retablo de San Esteban de Granollers* que representa como le dieron de azotes al santo, tenemos entre los magnates que presencian el acto á un caballero de nariz aguileña cubierto con un gorro levantado por delante. Pues bien: esa misma figura la tenemos en la *tabla del Martirio de San Medín,* procedente del retablo de San Cugat del Vallés. Cierto que, *ab uno disce omnes,* el que se encuentren en diferentes tablas unas mismas figuras, no deben bastarnos á probar que todas hayan salido de un mismo pincel. Pero cuando, como sucede en los *Calvarios* de Tarrassa y Granollers, á treinta y cinco años de distancia uno de otro, encontramos un mismo Cristo, el plagio es evidente, ó bien se ha de convenir en que el pintor de 1495 era el pintor del año 1460, repitiéndose constantemente, como lo hacía Memling. Por consiguiente, Vergós, autor del *Calvario de Granollers,* sería el autor del *Calvario de Tarrassa.*

¿Y la factura? Un mismo modelo tratado por dos artistas diferentes se diferenciara tanto como esté diferenciada su capacidad artística y profesional. Ejemplo, el tipo del caballero de nariz aguileña antes citada. En este caso la factura es tan diferente que no cabe atribuir á un mismo pintor las dos figuras. ¿Por

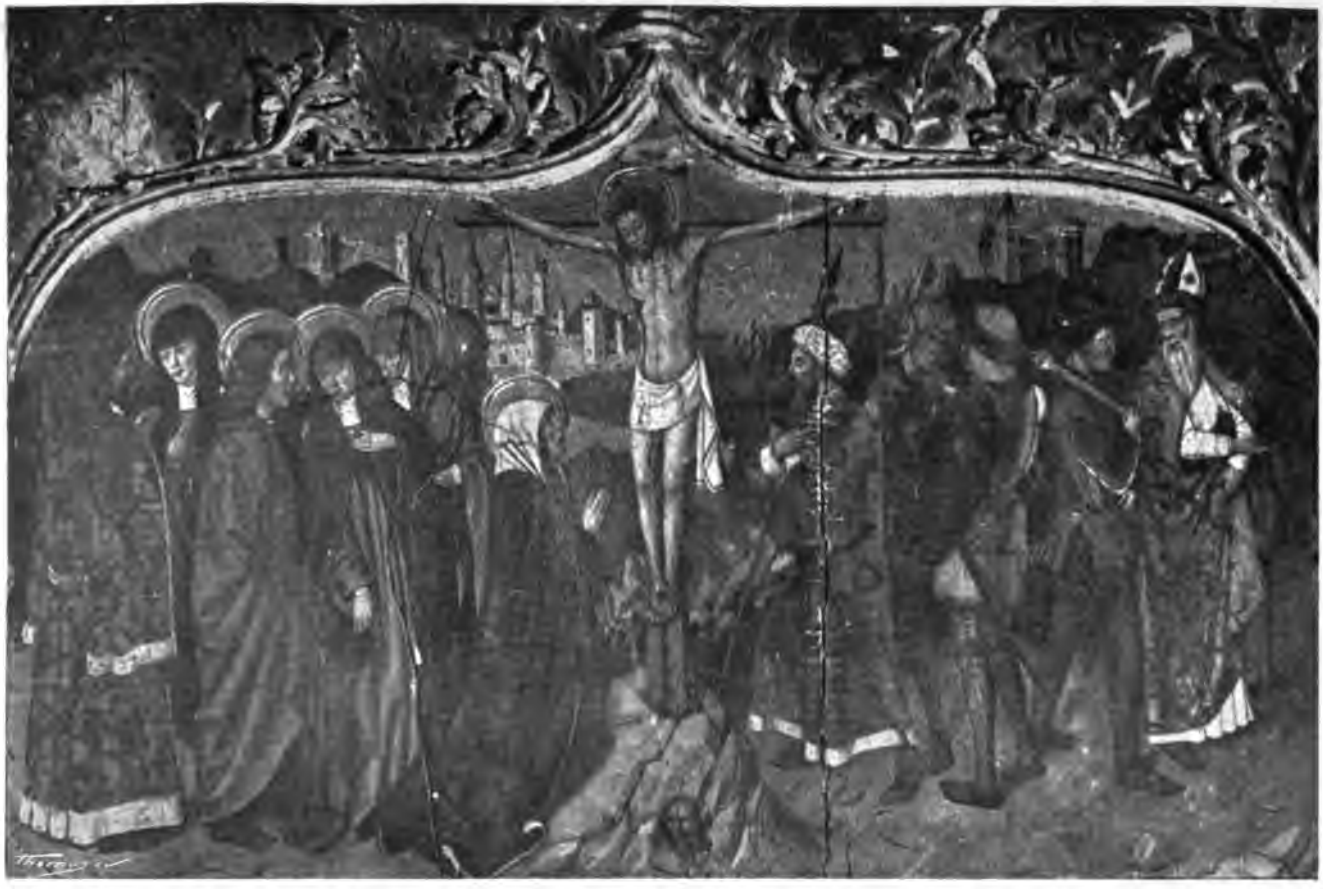
Digitized by Google

PABLO VERGÓS: SAN DAMIÁN

Retablo de la iglesia de San Miguel en San Pedro de Tarrassa

Digitized by Google

Digitized by Google



PABLO VERGÓS: EL CALVARIO (EN EL RETABLO DE JAIME HUGUET)
San Pedro de Tarrassa

Digitized by Google

Digitized by Google

qué, pues, no admitir un cambio de factura para Huguet y Vergós? Porque no existe. Porque el *Cristo del Calvario de Tarrassa* es el mismo *Cristo del Calvario de Granollers,* en modelo, dibujo, color y factura, y mediando, lo repetimos, entre uno y otro, treinta y cinco años de distancia. A esto se puede contestar que el plagiario de 1495 llegó á plagiarlo todo, y esto no puede contestarse en principio, aun cuando no sea fácil admitirlo.

Para salir de la dificultad no tenemos otro camino que declarar imposible el plagio, por ser Vergós, en lo incontestablemente suyo, *los Profetas* y el *Calvario de Granollers* y el *Camino del Calvario* del Sr. Carreras, un artista superior al Huguet del *retablo de Tarrassa.* Por consiguiente, no es de admitir, de quien puede ponerse al lado de Alfonso y de Bermejo, que fuera á plagiar á Jaime Huguet; y adviértase que no se trataría de un solo plagio, sino de un plagio repetido, para no decir constante.

Afirmada la alta personalidad artística de Pablo Vergós, puesta fuera de duda su superioridad sobre el Huguet conocido, la determinación de la obra de Vergós deberá hacerse por la suma de elementos conocidamente suyos. A propósito, pues, de cada una de sus obras conocidas ó atribuibles, daré á conocer todo cuanto pueda justificar mis atribuciones.

Llegado al final de esta disquisición, su resultado inmediato es el de tener que reivindicar para Pablo Vergós, del *retablo de San Abdón y San Senén* de San Pedro de Tarrassa, el *Calvario* y los dos cuadros de los Médicos citados del bancal, porque estos dos cuadros están en oposición de factura con el del mismo bancal que representa su martirio; porque los tipos se distinguen entre el cuadro del martirio y los otros dos, estando éstos dos de acuerdo; porque el limbo de los santos, uno mismo para los dos cuadros de los retratos, digámoslo así, y de la escena del martirio, es diferente del limbo del cuadro del martirio.

Huguet no puede ser el autor del *Calvario,* porque todas sus figuras están faltas de expresión; y ya hemos visto en este particular ser Huguet un gran maestro. Las dos únicas figuras expresivas, la María Cleofé y Longinos, no denuncian ni de cerca ni de lejos al autor de *San Abdón y San Senén dados á las fieras,* ni al autor del *Martirio de los Santos Médicos.* La tranquili-

Digitized by Google

dad que resulta no hay duda que podría explicarse diciendo que se trata de la representación del momento supremo de la resignación en la pena; pero advertiré que en este caso Huguet, fuerte en su arte expresivo, hubiera encontrado medio para fijar en el rostro de las Marías, principiando por la Madre de Jesús, la colosal pesadumbre de esa sublime resignación.

Quisiera, finalmente, que se me creyera de todo punto indiferente á la que tal vez se llame cuestión Huguet-Vergós. No tengo interés alguno en que sea de Huguet lo que creo ser de Vergós: es cuestión de nombre. El arte catalán no pierde ni gana con que acertemos ó no: siempre las grandes obras que examinamos serán propias de su escuela genuinamente catalana; siempre lo que quede para Vergós, lo incontestablemente suyo, le pondrá al frente de los maestros catalanes de la segunda mitad del siglo XV.

Digitized by Google

CAPÍTULO III

CONTINUACIÓN DE LA ESCUELA NACIONAL

DE 1460 Á 1472

LOS VERGÓS

HUGUET terminaba su *retablo de San Abdón y San Senén* cuando ya se respiraban aires de guerra civil; y, cuando se recuerda que ésta duró doce años, se quedaría uno maravillado al ver como los pasa triunfante la pintura catalana, si no supiera que la guerra, con todas sus circunstancias y con haber escogido sus campos de batalla en Cataluña, se mantuvo á distancia de Barcelona.

Estalló el conflicto tras la muerte del rey Alfonso, ocurrida en Nápoles en 28 de junio de 1458. Ocurre esta desgracia cuando el lugarteniente de Alfonso, el rey de Nabarra, su hermano y sucesor, andaba en graves cuestiones con la Diputación catalana, y en particular con el Brazo Militar, siempre tan autorizado y popular en Cataluña. Uníanse á estas cuestiones las que mediaban entre el rey Juan y su hijo el Príncipe de Viana, quien acabó por ser bandera de los Brazos Militar y Real ó Popular contra su padre, por no haber sabido éste caer del lado que mejor convenía á sus intereses, ya que no á su política.

Hízose, pues, cuestión catalana la del Príncipe de Viana con su padre, y moralmente la guerra rompe ya entre Barcelona y el rey Juan II al presentarse aquél en esta ciudad en 22 de marzo de 1460, acogido con manifestaciones que eran un reto al rey su padre. Éste contestó al insulto encarcelando al Príncipe de Viana,

Digitized by Google

y el pueblo barcelonés replicó acudiendo á las armas para libertarle. La segunda entrada del Príncipe, en 12 de marzo de 1461, fué ya la de un caudillo. Por esto, al fallecer el día 23 del siguiente septiembre, quedó todo, por causa de la ruptura, reducido á la cuestión de sustituir un caudillo por otro, y al año se creía haberlo encontrado en Enrique IV, rey de Castilla; pero, abandonados por el castellano, que dejó para su hermana Isabel lo que él no supo llevar á cabo, fué aclamado como jefe el Condestable de Portugal Pedro, duque de Coimbra, hijo segundo del rey Juan I de dicho país y esposo de Isabel, hija del último Conde de Urgell, quien tomaba posesión, si no del reino, de la ciudad de Barcelona, en 21 de enero de 1464.

Literato y anticuario el Condestable de Portugal, coleccionista le hemos visto de tapices. En medio de su campaña militar para afirmarse en el trono, preséntasenos constantemente preocupado de sus libros, de su monetario, de sus joyas y tapices, y, entre otras de sus preocupaciones, le vemos atento á la obra de la capilla de su palacio real de Barcelona. En efecto, llegar y acordar la pintura de un nuevo retablo para la capilla real, en la cual aún permanecería el que en 1344 pintó Ferrer Bassa, hubo de ser todo uno. Así que *La Epifanía* de dicha capilla ha de considerarse como un ex voto del Condestable, como un tributo de gracias á la Virgen, á cuyos pies, como rey mago, va á postrarse por haberle ceñido la diadema de Aragón; y es así porque el Condestable, desde Piera, á 12 de mayo de 1464, le dice á su tesorero: «Doneu a mestre Ferrando Dayerve, fiel protomédico nostre, trescents florins d'or, ço es, *per lo retaule de Sancta Maria* de nostra capella del Palau, per les vidrieres, cadires e altres obres de la dita capella».

En 22 de diciembre del mismo año, y desde Vich, escribía:

«An Tarragó: com li es dit que la Capella del Palau, vers lo *retaule,* resta scura, e que y atens, car no es aqueixa sa intenció. Així mateix *farà fer una cortina devant de dit retaule...*»[1]

De atenernos rigurosamente á la orden de labrar la cortina,

1) Balaguer y Merino: *Album pintoresch-monumental de Catalunya,* primera colección (Barcelona, 1878).

Digitized by Google

deberíamos entender que el retablo, la obra pictórica, era ya un hecho en 22 de diciembre de 1464; pero esto lo reputamos imposible delante de una tan grande obra como es la que llamamos *retablo del Condestable,* hoy en la capilla de Santa Águeda, á donde fué trasladada no sabemos cuándo, y en donde continúa y no debería ya continuar desde el día que Barcelona consiguió organizar su Museo de Bellas Artes.

Que este retablo de la capilla de Santa Águeda es del Condestable lo prueba que en las tablas de las puertas se lee en el embaldosado el lema de sus armas, *Paine pour joie,* como es de ver en la del rey San Segismundo, y en una y otra se ve el escudo real. Por su mayor belleza damos la *tabla de Santa Isabel, reina de Hungría,* en la cual tenemos el escudo real, pero no el mote de las armas del Condestable, por estar corroída la tabla por la humedad en su parte inferior.

Menos de un año se habría puesto en pintar el

PABLO VERGÓS: SANTA ISABEL

Digitized by Google

gran retablo, de valer la orden de hacer la cortina como prueba de estar ya pintado. Esto, lo repetimos, era imposible. Admito que se estuviera pintando, creo que se pintaba, y opino que, en su impaciencia, el Condestable creyera que era ya necesario atender á su cortina en 22 de diciembre de 1464.

Ninguna importancia tiene para mí que el retablo se terminara en 1464 ó en 1465: no tengo inconveniente alguno en darlo como de 1464, pues en este año indudablemente se estaba pintando. ¿Quién lo pintaba?

Tenemos una orden del Condestable, dada en 30 de septiembre de 1464 desde Barcelona, que muchos habrán ya leído en las *Adiciones al Diccionario de Ceán Bermúdez* del Conde de la Viñaza, I, página 52, y esta orden dice así:

«En Pere, per la gratia de Déu Rey d'Aragó, de Sicilia, de Valentia, de Mallorca, de Cerdenya e de Corcega, Comte de Barchinona, &. Als amats e feels nostres lo Beguer, Batlle, Sotsveguer e altres qualsevulla officials e persones de la nostra ciutat de Barchinona, al qual o als quals se pertanye, e los presents pervendran e seran presentades, salut, dilectio e gratia.

»Diem e manam vos de nostra certa scientia e expressament que les persones nostres pintures lavorants devall scrites, les quals de nostre manament e ordenatió treballen e laboren en expeditió de les obres del nostre Palau Reyal, leixeu star en la dita ciutat mentre en les dites obres e expeditió de aquelles lavoraran e treballaran, e per via alguna no ls forceu ni compelliau a seguir nostre Reyal exercit los qui s segueixen, ço es, en *Jaume Vergós, Joan Oliver lo Mallorquí, Pere Daulesa, Joan lo Cofrer, Pujol, Martí Luch* e *Steve Plata, pintors, qui continuament pinten e lavoren en pintar la Cambra, retret nostres, e altres obres en lo dit nostre Palau.* Advertiu, donchs, en no fer lo contrari per quant la gratia nostra haveu cara e pena de cinchcents florins desijau no encorrer.—Dada en la nostra ciutat de Barchinona a XXX dies de Septembre en l any de la Nativitat de Nostre Senyor MCCCCLXIIII.—*Rex Petrus* »

Cuando el Condestable no menciona, entre los siete pintores citados, los que estaban pintando la capilla, siendo así que los indica como pintando en su «cambra e retret», ¿puedo ni debo adjudicar á ninguno de ellos la pintura del retablo, esto es, la pieza capital de la pintura, entonces en vías de ejecución y que tan á pechos tenía el Condestable? Creo que no: creo que por el documento citado no estoy autorizado á dar á Jaime Vergós II, por venir á la cabeza de la lista, el *retablo del Condestable.*

Digitized by Google

Podríase de lo dicho creer que de Jaime Vergós II no conocemos obra alguna de su mano para deducir de su estilo si le conviene el *retablo del Condestable*. Sí: de Jaime Vergós conocemos indudablemente obras de su mano, y esto se podrá ver en el mismo *retablo del Condestable*.

¿Sería, pues, obra del segundo pintor que figura entre los exceptuados de seguir el ejército del Condestable, el mallorquín Juan Oliver, ya que no se lo damos al primero? Furió no conoció á este pintor en Mallorca. Yo supongo que este Juan Oliver será el pintor de este nombre conocido ya en 1453-1454 como uno de los prohombres del gremio que interviene en el arreglo del asunto del débito á Isern, y supongo, asimismo, que será el Juan Oliver pintor á quien encuentro en 2 de agosto de 1465, y de quien consta había ya fallecido en 20 de septiembre de 1477[1]. A Pujol, Luch y Plata no creo que ni siquiera se pueda imaginar que estuvieran empleados en otra cosa que en pintar puertas y ventanas. Les creo, como decimos hoy, pintores de paredes.

Conócense otros pintores para este período de la historia de nuestros Cuatrocentistas. Puiggarí dejó registrado el nombre de Pedro Juan Rovira para 1462, probablemente el Pedro Rovira de los años 1427 y 1439. Recogió todavía los nombres de Ramón Sala para 1466 y de Jaime Guixós en 1467.

De mis averiguaciones salen los pintores Guillermo Pla y Ros, que vivía en 25 de febrero de 1462 (notario Terrasa); Pedro Sibilia, cuya primera noticia suya la encontré en el Manual de dicho Terrasa para el 25 de febrero de 1462, y la última en el *Libro de Actas de 1479-80* del archivo del gremio de Freneros para el 1.° de agosto de 1482; de otro pintor Sibilia (Jaime), también en Terrasa, tengo noticias que van del 14 de mayo de 1467 á 21 de marzo de 1479; la existencia de Thomás ó Thomé Monlor la prueban escrituras del notario Juan Antonio de 28 de octubre de 1462 y 1.° de septiembre de 1467; y la de Juan Juliá me la justifica un documento de 31 de noviembre de 1463 en el Manual de Juan Antonio; y del pintor

1) Archivo de Protocolos de Barcelona: *Manual de Francisco Terrasa*, escritura citada.

Digitized by Google

Gabriel Janer, sé por los notarios Juan Antonio, Esteban Mir y Esteban Malet, desde 1463 á 1471: en este año le encuentro pintando blasones, y en el *Libro de Actas de los Freneros de 1478,* leo su instancia para entrar en el gremio, la que hubo de aceptarse, pues le veo figurar en dicho gremio en sesión de 1.° de agosto de 1482.

Un documento del Manual de Francisco Terrasa me cita para el día 24 de noviembre de 1464 á un pintor llamado Pere Joan. ¿Sería el mismo que el bordador Joan Pere? En el Manual de Juan Antonio, entre 3 de junio de 1461 y 20 de octubre de 1466, Juan Luch, no sé si pariente del Martín; en los de Juan Antonio y Juan Ferrer viene Gaspar Gual, entre el 10 de noviembre de 1463 y 7 de mayo de 1466; y en Esteban Soley hallamos, citado para 23 de agosto de 1468, habitando en Granollers, el pintor Francisco de Florensa.

¿De la lista que acabamos de dar de pintores vamos á convertir en sevillanos á Jaime y Pedro Sibilia, y en italianos á Thomé Monlor y á Francisco de Florensa? Hoy dia son bien conocidos en Barcelona Sibilias y Florensas de antiguo abolengo catalán. ¿Era lo mismo para los citados en el siglo XV? Vivían, no los olvidemos, por este tiempo Gaffer, Domingo Sans y Gabriel Alemany, de quien ya hemos hablado y volveremos á hablar, y cónstanos asimismo el pintor ciudadano de Barcelona Jaime Mesquero, quien en 3 de febrero de 1460 contrataba la pintura del retablo de San Miguel de Ordeig, que ya no existe, y del cual nada hay que decir por no contener nada de particular su contrata *(Documento XV).*

Pero si sabemos que vivía un tan grande artista como Jaime Huguet, ¿tenemos motivo para dar por muerto á Juan Cabrera? Aquí tenemos á dos hombres bien capaces de llevar á cabo una obra tan importante como el *retablo del Condestable.* Aun quiero aducir que Cabrera podría alegar el título que para él hemos reconocido de ser de la familia del Almirante de Aragón, gran recomendación, por lo mismo que éste fué cabeza del movimiento contra Juan II. Por consiguiente, el Condestable, encontrándose pintor de tan alto linaje en su corte, podía confiarle la pintura de su retablo.

Digitized by Google

Más aún: ¿cómo olvidar á los portugueses que pudieron encontrarse aquí con su compatriota convertido en un intruso, como se dice en la cancillería del reino, rey de Aragón y conde de Barcelona? ¿Por qué no había el Condestable de llamar á uno de sus compatriotas, á Basco Fernández ó á Juan Payva? ¿El primero no era ya ciudadano de Tortosa?

Junto todo lo que sé de nuestros pintores, para que no se me objete con alguno de ellos contra la atribución á Pablo Vergós del *retablo del Condestable,* para que se sepa que he examinado la cuestión por todos lados, y que no me decido sino después de un estudio completo; estudio fatigosísimo, que resumiré cuanto pueda, y sobre el que llamo una atención detenida por parte del que leyere, por lo mismo que me veo obligado á descubrir la obra entera de un grande artista, tan desconocida casi como su autor, teniendo, además, que entresacar de toda una familia á uno de sus miembros para hacerle de la misma y del arte catalán un glorioso representante, no porque nada conste de los Vergós, sino por no constar de ellos lo que debiera interesarnos.

¡Los Vergós! Dinastía de pintores que dura todo el siglo XV, toda la época de los Cuatrocentistas. De tenerla bien documentada, y de conocer asimismo bien su obra, la historia de ésta sería la historia del Cuatrocentismo. Pero ¡qué gran problema es el de situar cada uno de los miembros de esta dinastía en su puesto! ¡No es menor el de adjudicarles las obras suyas conocidas ó presuntas! Los datos biográficos de todos ellos, insignificantes: ni un sólo pintor catalán del XV tiene biografía. La humilde condición del arte y de los artistas de la época les confundió con la inmensa multitud de los que en este mundo han sido y desaparecido en el tumulto humano.

Parte mi conocimiento de los Vergós de la efeméride por caso singular consignada en el *Dietario Municipal de Barcelona* del martes 17 de agosto de 1434, en cuyo día «los honorables Consellers e la maior part del concell de XII prohomens de tots staments per los dits honorables Consellers elegits per auctoritat del Concell de Cent jurats celebrats a XXV de Abril any M.CCCC.XXXIIII, a supplicació den Jacme Vergós, bandarer, ciutedà de Barchinona, en lo dit concell offerta, provehiren lo dit

Digitized by Google

Jacme Vergós del offici de bandarer de la dita Ciutat a beneplacit del honorable Concell de C. Jurats de la dita Ciutat, segons en la supplicació dessús dita es contengut»[1].

De la instancia presentada por Jaime Vergós I, y hay que llamarle así para distinguirlo de Jaime su hijo, por consiguiente éste Jaime II, nada consta.

Y ya no sabemos de Jaime Vergós I otra cosa más sino que en 29 de mayo de 1460 otorgó testamento, que se publicó en 27 de julio siguiente, tomándose dos días después inventario de sus bienes, «documento que poseemos, — dice Puiggarí, — donde se describen retablos, lienzos pintados ó cuadros *(draps de pinzell)*, tablas representando asuntos piadosos, Vírgenes, damas, un obispo, personajes jugando á los escaques; moldes de madera y de trapo para hacer cubiertas ó caparazones de caballo; vidrieras redondas con imágenes; objetos de encargo para iluminar, etc.»[2].

Añadiremos á lo dicho por Puiggarí que Jaime Vergós I vivía aún en 21 de julio de 1460, pues de este día se encuentra en el Manual de su notario Bartolomé Costa el principio de una escritura de legados y donaciones, que parece no se llegó á autorizar. Falleció, pues, Jaime Vergós I, entre los días 22 y 26 de julio, y del inventario á que aludía Puiggarí poca cosa puede sacarse en claro, pues aun cuando más de una vez se citan telas *sotil pintadas*, palios, retablos y oratorios, sólo de uno de éstos se dice: en el que «es pintada la Verge Maria, ab Sent Benet, ab Sancta Caterina, Sancta Eulalia ab una corona blanca, ab... daurada»[3].

Además, en el inventario que el dicho notario levantó de los bienes muebles de la casa de Jaime Vergós I, que estaba situada en la calle Ancha, el día 29 de julio, se menciona en la tienda «un retaule complit tressat». En cambio sabemos que pintó para la casa comunal de Barcelona «dos grandes escabeles para la capilla de la casa, verdes, con seis señales ó escudos cada

1) El *Dietario*, hoy en curso de publicación por el Ayuntamiento de Barcelona, se titula *Manual de novells ardits*. Véase tomo I (Barcelona, 1892), pág. 297.

2) Idem idem, pág. 88.

3) Archivo de Protocolos de Barcelona: *Manual de Bartolomé Costa*, 1455-1467. Inventario del día 29 de julio de 1460.

Digitized by Google

uno de las armas de la ciudad en oro y plata. Más adelante doró y pintó *al óleo* el caballo y su ginete que adornaba la fuente del vergel de los Concelleres; señales ó escudos para acémilas, para ciriales en procesiones y funerarias, para banderas y sobrevestas, para bancos y doseles, para las cubiertas (mantilla) del asno del *tiragats* ó matalón que recogía de las calles los animales muertos, etcétera. También pintaba *cortinas,* encarnaba imágenes y desempeñaba otras tareas más ó menos lucidas, alternando con Gabriel Alemany, otro pintor que ya vimos metido con el Concejo, señaladamente para el arreglo y custodia de los *pasos* ó entremeses que figuraban en la procesión del Corpus»[1].

Menuda gresca se ha armado con este pintor *banderer* y pintor del *tiragats* al presentarle como pintor de historia, de retablos, aun cuando consta que también los pintaba; gresca que aun más ó menos dura; gresca que se ha promovido en Italia, Francia y Flandes al estudiar en los documentos á los primitivos; y como en obras tan humildes como las dichas y en pintar ciriales se han empleado artistas como Juan Fouquet y Juan van Eyck, de quien no estará de más recordar que estaba agremiado con los *Fripiers* ó Revendedores, digamos, con el Sr. Bouchot, no nos riamos de esto, ya que esto entraba en las obligaciones de los servidores de los príncipes[2], y por lo mismo lo era de los servidores ó empleados de los municipios.

Jaime Vergós I dejaba como heredero, y como á tal actúa en los inventarios citados[3], pues el testamento no lo conozco, un hijo de su nombre, á Jaime Vergós II; pero conozco otros Vergós, mas de su parentesco con los dichos no sé cosa alguna.

Un Francisco Vergós ó Bergós, como entonces se ortografiaba su apellido, me es conocido por un recibo que libra en 1446, por valor de 17 florines de oro, que valen 9 libras 7 sueldos, por los escudos y banderas que pintó para el entierro

---

1) PUIGGARÍ: *Noticia de algunos artistas catalanes inéditos*, lugar citado, pág. 290.

2) BOUCHOT: *Les Primitifs français* (Paris, 1904), págs. 14 y 235.

3) «*Ego Jacobus Verguos pictor civis Barchinone fillius et heres universalis Jacob Verguos quondam pictoris civis dicte Civitate*», etc. Inventario del martes 29 de julio de 1460.

Digitized by Google

de Antonio Tallander (a) *Mossèn Borra,* librado á sus albaceas testamentarios y á su esposa Inés[1].

Consta también que en 16 de diciembre de 1448 nombró procurador que le liquidara los asuntos que tenía pendientes en Tarragona[2]. Cinco años después le vemos cobrando un legado de 30 libras de un tal Gabriel Canyelles, de quien cobraba otro un Pedro Juan Bergós, conventual del monasterio de Predicadores de Barcelona. Seis años más tarde era prohombre de su gremio, ó sea del de Freneros[3].

Finalmente, en una reunión magna del gremio de Freneros para revocar, á instancias de los Concelleres, los poderes que junto con los demás estamentos habían dado á un sindicato que quería imponerse á aquéllos, celebrada en 25 de febrero del año 1462, cónstanos el nombre del pintor y ciudadano de Barcelona Francisco Bergós, y con él el de Jaime Bergós[4]. Este Jaime Vergós era hijo de Jaime Vergós I.

Jaime Vergós II, indudablemente á solicitud de su padre, fué agregado suyo para el desempeño de las funciones municipales de mayor cuantía. Esto lo sabemos por una reclamación presentada al Concejo de Ciento nada menos que en 1509, por Gabriel Alemany, uno de los Alemanys de la dinastía alemana del Sr. Casellas, y compañero de cargo de Jaime Vergós I; pues, como éste, era pintor municipal por nombramiento del día 3 de enero de 1450; de suerte que al reclamar contaba 59 años de servicios, y, por lo tanto, sería ya octogenario. En efecto, en dicha reclamación, publicada por Puiggarí en la página 292 de su *Noticia,* etc., sabemos que por «provisió e delliberació del Consell de Cent Jurats, ço es, que a 12 de Novembre del any 1459, que en Jaume Vergós, pintor, no tocant a son offici, tenia la dita ciutat de pintor, sie preheminencies de aquell sie al salari de son offici, pero que dequiavant, qualsevol coses extraordinaries que lo dit Jaume Vergós hagués de fer per la Ciutat, hagués a donar e fer part de la meytat al dit Gabriel Alemany, *e de llavors*

1) Archivo de Protocolos de Barcelona: *Manual de Pedro Devesa,* escritura citada.
2) Idem ídem: *Manual de Gaspar Canyes,* núm 2, escritura citada.
3) Archivo de Freneros: *Llibre major* del año 1454.
4) Archivo de Protocolos de Barcelona: *Manual de Francisco Terrasa,* escrit. cit.

Digitized by Google

ensà, e fins al dia del obit de dit Vergós, han axí viscut los dos sens comtenció ne diferencia alguna». Pero ahora, es decir, en 1509, Crehensa, que había reemplazado á Vergós, no le daba la parte que le correspondía por lo que había pintado con motivo de las honras fúnebres celebradas para Isabel *la Católica,* y de aquí su reclamación. No cabe, pues, duda de que se trata, en la reclamación de Alemany, de Jaime Vergós II, y que éste también fallecería octogenario, lo que es de recordar para más adelante.

Aparece de nuevo Jaime Vergós II pintando en 1464 en compañía de otros pintores en el palacio real de Barcelona, como queda dicho, y como nueva mención tengo la que nos conservó el notario Antonio Vinyes, quien, actuando como notario del gremio de Freneros, nos lo da presente en la reunión del mismo del día 19 de diciembre de 1465. Menciónale á su vez el notario Terrasa, y por iguales conceptos, en sesión del 14 de marzo de 1467, y el célebre entre nosotros notario Juan Fogassot nos conservó en su Manual del año 1476 una escritura del día 6 de enero que no es sino un recibo de haber cobrado Jaime Vergós, de los capitanes de la Cofradía del Santo Espíritu de Cervera, 65 libras moneda de Barcelona, por el precio de «dos gonfanós *per mi fets y hermosament pintats*».

El *Llibre d'Actes de 1478* del gremio de Freneros, varias veces citado, también lo menciona. Esteban Soley, ejerciendo asimismo como notario de los Freneros, nos lo cita presente en la reunión de 22 de agosto de 1480.

Llegamos con esto al 31 de enero de 1492, fecha del contrato que Pedro Alemany y Rafael Vergós firman para pintar el retablo de la «Capella rodona» de la ciudad de Vich *(Documento XXVII),* y tras éste viene el del año 1493, firmado entre los administradores de la Cofradía de los Perayres y Pablo Vergós *(Documento XXX),* y en el mismo comparece Jaime Vergós II como padre y fiador de Pablo Vergós, quien hubo de fallecer antes del 25 de noviembre de 1495, pues en este día Rafael Vergós, hermano de Pablo, contrata con los administradores de los Perayres la conclusión de la obra que su hermano dejó sin acabar *(Documento XXXII).* Pero Pablo Vergós había también dejado sin terminar el *retablo de San Esteban* para los

Digitized by Google

jurados de Granollers, y esta obra la terminaron Jaime Vergós II, su padre, y Rafael Vergós, su hermano, constando liquidada en 4 de marzo de 1500 *(Documento XXXVII)*.

Encontramos á Rafael Vergós de nuevo unido con Pedro Alemany y pintando el retablo de la parroquia de Santa María de Teyá, en 11 de febrero de 1497 *(Documento XXXIII)*. A los dichos, por 20 de marzo del mismo año, los vemos cobrando el importe del retablo pintado para San Jerónimo de la Vall de Hebron[1]. Asimismo entrambos contrataron en 15 de febrero de 1498 la pintura del retablo de la parroquial de Calella *(Documento XXXIV)*.

Jaime Vergós II dirigió una instancia á los Concelleres para que se le admitiera la renuncia de pintor suyo y se nombrara en su lugar á su hijo Rafael Vergós; y los Concelleres resolvieron, en 22 de junio de 1498, no admitir la renuncia á Jaime y admitir de ahora para cuando el fallecimiento de Jaime, sin necesidad de nuevo decreto, á Rafael, como sustituyéndole en el cargo de pintor municipal[2].

No podían los Concelleres dar mayor prueba de simpatía y consideración á Jaime Vergós II, simpatías y consideraciones que debían ser grandes en la ciudad, cuando en las elecciones de 1502 para el ejercicio de 1503 aparece Jaime Vergós II como Conceller V de Barcelona, honor no conseguido ni antes ni después por otro pintor.

Conceller ya, ó sea en 26 de junio de 1503, los Concelleres acuerdan, á instancias suyas, casi en los mismos términos que en 1498, no admitir la renuncia que de nuevo presentaba del cargo de pintor municipal, y adjuntarle desde aquel momento para cuando su fallecimiento «a en Climent Domenech, pintor, fillastre seu»[3]. Su última fecha por mí conocida es la de 5 de agosto de 1503, en el Manual de Pedro Triter.

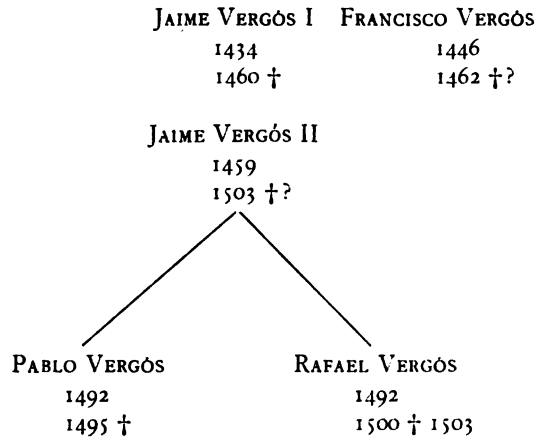
Puggarí[4], por distracción, hace de Clemente Domenech yerno de Jaime Vergós II, cuando, como acabamos de ver, era

1) Archivo de Protocolos de Barcelona: *Manual de Gerardo Gil*, núm. 5.
2) Archivo Municipal de Barcelona: *Llibre de Deliberacions, 1498-1499*, págs. 32-33.
3) Idem ídem: *Llibre de Deliberacions, 1501-1503*, pág. 131 v.
4) Obra citada, pág. 291.

Digitized by Google

su hijastro. Como en 1498 se había dado á Jaime Vergós II por sucesor á Rafael Vergós y la revocación de éste no consta, y su última fecha de mí conocida es la de 5 de marzo del año 1500, es de creer que Rafael hubiera ya fallecido al nombrarse á Domenech por sucesor de su padre.

Salva, pues, la dificultad del Francisco Vergós, de quien no consta el parentesco, la genealogía es clara, y yo no veo por qué hemos de negar á Francisco Vergós puesto en tan gloriosa dinastía pictórica del arte catalán. Francisco Vergós desaparece para mí en 1462, á los dos años de morir Jaime Vergós I. ¿Eran hermanos? Como en vida de Jaime Vergós I se nombra ya á Jaime Vergós II, su hijo, sucesor suyo en el cargo de pintor municipal, y en el testamento é inventarios no suena más hijo que Jaime, es evidente que Jaime Vergós I y Francisco Vergós no pueden ser hermanos. Siendo su relación de familia indiferente para la historia de la pintura catalana, me limitaré á incluir á Francisco en el árbol de la misma, pero sin determinar su puesto, á lo que tiene derecho para mí incontestable por llamarse Vergós y ser pintor. Al formar el árbol pongo las fechas conocidas interesantes de existencia, fallecimiento ó probable fallecimiento.



No consta que Pablo fuera mayor que Rafael: si lo anteponemos á éste no es sólo por haberle premuerto, sino porque, no

Digitized by Google

pudiendo ser otro que él el autor del *retablo del Condestable,* esta circunstancia le coloca en primer término.

Tanta noticia como tenemos de los Vergós se reduce, para el conocimiento de su obra sin discusión, al *retablo de San Esteban de Granollers,* del cual nos consta documentalmente haberlo pintado Jaime, Pablo y Rafael Vergós. Conocida la obra pictórica de los tres maestros por el retablo de Granollers, no puede discutirse, lo que de otro modo no niego que no lo fuera, el que á Pablo Vergós deba darse el *retablo de San Agustín dels Blanquers ó Curtidores de Barcelona,* felizmente conservado en sus principales tablas en la sala grêmial de los Curtidores. Y digo que es indiscutible esta atribución porque documentalmente puede, en mi sentir, probarse; pues cuando los Perayres contratan para pintar su altar de San Antonio, que lo tenían en la dicha iglesia y convento de San Agustín, con Pablo Vergós, le dicen á éste «*que tots los brocats sien fets segons lo retaule de Sant Agustí major*» [1]. A un gran pintor, y á un pintor, como veremos, de admirables brocados, no se le podía indicar la imitación de unos brocados que no fueran suyos, y lo que esta indicación ó mandato significa ya lo veremos al contemplar la tabla de la *Coronación de San Agustín,* en la cual los personajes desaparecen entre los brocados y bordados riquísimos de sus capas pluviales. Claro está que esta concordancia de los brocados, del asunto del retablo y de la procedencia, junto con la repetición de figuras conocidas, determinan un convencimiento cierto de que las *tablas de San Agustín* del gremio de Curtidores de Barcelona son del insigne Pablo Vergós.

Ahora bien: para descubrir la obra de los Vergós precisa partir del *retablo de Granollers,* ya que fué principiado por Pablo Vergós y acabado por Jaime y Rafael Vergós, única obra documentada de los dichos. ¿Hay, en efecto, en sus tablas, tres manos? Sí: allí están de toda evidencia y notoriedad. Siendo desigual la obra, ¿la parte mayor de la misma á quién corresponderá, á Pablo ó á Rafael? Porque, claro está, desde el momento que no nos consta la fecha en que Pablo dió comienzo á su

1) *Documento XXX,* página XLIV.

Digitized by Google

RAFAEL VERGÓS: RETABLO DE SAN ESTEBAN.—SAN ESTEBAN EXORCISTA
Rectoría de Granollers del Vallés

Digitized by Google

Digitized by Google

obra, no sabemos si éste la dejó más ó menos adelantada. Yo creo que la parte menor es la de Pablo, porque éste, como hemos dicho, había contratado á mediados de 1493 la pintura del *retablo de los Perayres,* y como consta fallecido en 21 de noviembre de 1495, si en el intermedio tenía que dar mano al *retablo de Granollers,* claro está que no podía haber adelantado mucho esta obra. Hay más: se le daban á Pablo, por los Perayres, seis años para pintar su retablo, y se prevenía el caso de su fallecimiento, cláusula que por lo rara parece denunciar que no gozaría entonces el artista de muy buena salud. A esto añádase que si Rafael se encarga de continuar el retablo de los Perayres, también se encarga de continuar el *retablo de Granollers,* y que éste no se liquida hasta 1500, lo cual me parece claramente demostrar que es el que hubo de dejar Pablo más atrasado al fallecer en noviembre de 1495. Y, en efecto, en el *retablo de Granollers* hay una pequeña parte, una tabla, de unas manos viejas por la factura y sus arcaismos, y otras dos partes, la mayor, que doy á Rafael, y la restante á Pablo.

Pintó Pablo Vergós las *cuatro tablas de los Profetas* y la del *Calvario:* las otras tablas son de Rafael, excepto la de los Pinós, que sería de su padre. Pero ¿es que no hay en el *retablo de Granollers* tópicos que, como los de Luis Borrassá, permitan conocer la obra de los Vergós? A mi entender, sí que los hay, y no menos evidentes.

Tenemos en Granollers una tabla que nos representa la capilla donde descansa el cuerpo de San Esteban, y á la cual acuden grandes y pequeños para ganar con su intercesión la salud de sus cuerpos. Acude en la *tabla de Granollers* á pedirle al santo que la libre de los malos espíritus una princesa imperial acompañada de sus padres; el emperador, con tiara; la emperatriz, con rica mitra. La princesa está de rodillas vistiendo lujosísimo traje y elegante mitra, las manos juntas levantadas en señal de súplica y atadas por una cadena que llega hasta el suelo. El diabólico espíritu, expulsado ya del cuerpo, huye volando. Al otro lado del cuadro, formando bastidor, está un popular de espaldas, con gabán de mangas perdidas, apoyándose en dos muletas, pero con la pierna izquierda recogida sobre un aparato

Digitized by Google

y atada con correas. Tiene amputado el pie, y la pierna envuelta en blanco vendaje. El santo, de cuerpo entero, descansa sobre su tumba, como estatua yacente, y de lo alto de la bóveda de la capilla cuelgan á su intención varios ex votos.

Ahora bien: en el *retablo de San Antonio Abad,* de la iglesia de este nombre de Barcelona, tenemos este mismo asunto tratado de la misma manera y con los mismos personajes: el emperador, la emperatriz, la princesa arrodillada, el cojo con el mismo gabán, zurrón y pierna con el pie amputado, y todos colocados en la misma posición y en los mismos puestos. Variantes: que de la princesa, en vez de salirle un diablo, le sale toda una legión, y que no hay los ex votos.

Más: en otro retablo, en el de *San Vicente de Sarriá,* tenemos el mismo asunto, sólo que los suplicantes son todos gente del común. No hay princesas endemoniadas ni emperadores que imploren por ellas, pero hay toda una familia que pide por el endemoniado, que está de rodillas, ocupando en el cuadro el lugar que en los otros ocupa la princesa, y hay en su sitio el cojo, como está dicho por dos veces. El santo, sobre la tumba, como los citados, pero aquí reaparecen de nuevo los ex votos.

¿Podrá decirse que se trata de un tema vulgar, explotado por los autores de los tres retablos? Contestaré que para los *retablos de Granollers* y *San Antonio Abad* la identidad de la composición indica la de su procedencia. Artistas capaces de pintar uno y otro retablo, no eran hombres para copiarse: dado el tema, podían desarrollarlo con originalidad. En el tercer caso arranca la diferencia de las personas puestas en acción, de la supresión del elemento aristocrático, lo que tal vez se reprochó al artista, que es propio de grandes y pequeños tener el diablo ó los diablos en el cuerpo. Véanse las reproducciones de estas tres tablas ó cuadros y se formará la convicción de que los tres han salido de un solo taller: del taller de los Vergós. Si hay duda sobre la *tabla de San Vicente de Sarriá,* por faltar la gente real, ésta la podemos desvanecer sobre la marcha. En la *tabla de San Vicente de Sarriá* tenemos un popular, el que habla con el cojo, mostrándole el santo, como habiéndole á él sanado de la cojera, pues carga ya al cuello su muleta; y este popular en

Digitized by Google

PABLO VERGÓS: SAN ANTONIO ABAD EXORCISTA
Iglesia de San Antonio Abad de Barcelona

Digitized by Google

Digitized by Google

de Barcelona de 1902 por la señora viuda de Rius y Badía, número 106, y la Virgen no es otra que la Santa Lucía de la Virgen, con cuatro santas, del *retablo de los Revendedores*.

Del retablo de Granollers, que sabemos se estaba pintando en 1495 por Pablo Vergós y se había acabado de pintar por Jaime y Rafael Vergós en 1500, hemos subido al año 1464, cuando se estaba pintando el *retablo del Condestable* para la capilla del palacio real de Barcelona; y por este mismo año nos consta que dicho Jaime Vergós II estaba pintando en el palacio real ó del Condestable, es decir, que lo que hemos notado como típico en los Vergós, parece como debiéndose dar á la escuela de Jaime Vergós II.

¿Se nos pedirá ahora que digamos lo que tienen todos esos retablos de común en su técnica? Tengo derecho á decir que si Jaime Vergós II es el autor del *retablo del Condestable,* por cuanto consta documentalmente que por el Condestable pintaba cuando se pintaba dicho retablo, esto es, en 1464, constándonos que Jaime Vergós II pintó en el retablo de Granollers, que se dió por terminado en 1500, ¿no era posible que él, grande artista, no variara en el transcurso de estos treinta y seis años? Y como conocido lo tenemos pintando desde el año 1459, es imposible que no variara no una, sino más veces en el transcurso de los cuarenta y un años que de su vida artística conocemos. Esto considerando á Jaime Vergós II como el mayor pintor de la familia, y cuando no sabemos lo que dentro de ésta sea de apuntar á Francisco Vergós, Pablo Vergós y Rafael Vergós. *A priori* no se nos puede pedir por la filiación técnica de las obras que constituyen para nosotros la obra de los Vergós: su estudio particular responderá en lo posible á una cuestión que, si se formula de presente, no se desarrolla sino en el tiempo.

Jaime Vergós I no me es conocido, no he conseguido descubrir tabla alguna de su tiempo que pudiera atribuírsele, aun cuando durante largos días creí que fuera de ver su mano en el *retablo de San Quirse de Tarrassa*.

De su hijo y heredero Jaime Vergós II es de quien podemos y debemos buscar su mano en la obra atribuible á los Vergós, por lo mismo que nos consta su presencia en el *retablo de San Esteban de Granollers*.

Digitized by Google

Creo que podemos señalar como suyas aquellas tablas que en la obra de los Vergós se hacen notar por su sello gótico, por su anticuado estilo, por su ejecución pesada y de un virtuosismo que ya se principiaba á repudiar ó era ya repudiado por sus hijos. Por cuanto era padre de Pablo Vergós, y padre amado y respetado, y además pintor de mérito y de pretensiones que él no recata, Jaime Vergós II nos deja obras suyas lo mismo en el retablo del *Condestable* que en los retablos de *San Vicente de Sarriá, San Antonio Abad* y *San Esteban de Granollers*. Ya las citaremos una á una y estudiaremos más adelante, que todo cuanto queda aquí dicho sobre los Vergós y su obra obedece principalmente al conocimiento del Vergós autor del retablo del *Condestable,* del cual ya acabamos de decir que no puede ser Jaime Vergós II al caracterizar su estilo.

Pintó, á mi entender, el retablo del *Condestable*, Pablo Vergós, quien por sus contratos conocidos se nos revela la gran figura de la familia. Él es el autor de todos los tópicos que hemos señalado, y lo que él hubiese aprendido de su padre hubo ya de dejarlo al cooperar en el retablo de Tarrassa. De modo que, para mí, nada menos cierto que el haber Pablo Vergós estudiado al lado de Jaime Huguet. Conocido el estilo de los Vergós, creo que es obra suya la *Virgen de la Gloria* de Rius y Badía.

Este cuadro, de seguro la tabla central de un gran retablo, procede, según vagas noticias que me dieron su propietario Rius y Badía y el pintor Planella, á quien se lo vi restaurar, de un convento de monjas. Esto lo digo para indicar una vía á los investigadores que quieran probar si son más afortunados de lo que yo lo he sido en busca de sus antecedentes.

Presentóse en la Exposición á nombre de la señora viuda de Rius y Badía y fué catalogado de esta manera: «506. — Tabla gótica. — *La Coronación de la Virgen*. En esta notable tabla aparece la Virgen rodeada de un coro de serafines y ángeles tañendo unos instrumentos góticos en actitud de cantarle alabanzas. Ofrécenle lirios y flores dos arcángeles, y en los lados, cobijados por hornacinas rematando en pináculos, se destacan las figuras de cuatro Evangelistas. Toda la composición resulta extremadamente poética y se traduce en ella una santa inspiración. — Siglo XV. Mide metros 2'07 × 1'57.»

Digitized by Google

PABLO VERGÓS: NUESTRA SEÑORA DE LA GLORIA
Viuda de Rius y Badía, Barcelona

Digitized by Google

Digitized by Google

Entiende el Sr. Casellas que no se trata aquí de un cuadro de Dalmau, sino de un cuadro de su escuela. Así dice: «Hi ha una taula en l'actual Exposició, la *Glorificació de la Verge,* de la senyora viuda den Rius y Badia, que es de les que porta més clarament imprès el segell de la renovació. En aquella interessant pintura, desgraciadament profanada per la mà d'un restaurador inconscient, l'autor se recorda constantment del Dalmau quan disposa l'escenari y les figures, quan esculleix certs tipos com el de l'Infant Jesús, y sobre tot quan li emmanlleva les donzelles cantores de la Madòna dels Concellers, que, convertides en alats arcàngels, canten llahors al costat de la Verge glorificada, destacant-se així mateix entre gotics finestrals» [1].

Hay, pues, comprobada similitud para la crítica artística entre el *retablo de los Concelleres* y la que llamaremos *Nuestra Señora de la Gloria,* pues el título que se le da en el Catálogo es impropio, porque, si bien la Virgen se presenta coronada, de coronación de la Virgen no hay nada, y es nuestra denominación la corriente.

¿Procede de Dalmau *Nuestra Señora de la Gloria?* No lo creemos. Sólo, como ya sabemos, por rara excepción, los flamencos dejan de poner el niño Jesús sentado ó de pie sobre la rodilla derecha de la Virgen, y, conforme al estilo ó costumbre flamenca, está el niño Jesús en *Nuestra Señora de la Gloria,* en contra de lo que es de ver en el *retablo de los Concelleres,* en que el niño Jesús está conforme á la moda ó costumbre latina: así, la imitación flamenca es más directa en *Nuestra Señora de la Gloria* que en el *retablo de los Concelleres.* Los ángeles cantores y músicos de *Nuestra Señora de la Gloria* no son los de Gand. Estos sólo están en el *retablo de los Concelleres.* Aquéllos van de blancas albas tan sólo, son alados, y sus alas de colores encarnados y verdes; su agrupación es desligada: no se amontonan como en Gand y en el *retablo de los Concelleres.* Son, sí, unos ángeles vistos á la manera de Flandes, ó en cuadros ó en tapices y en bordados flamencos, pero no impresionan como los de *los Concelleres,* que éstos sí que nos recuerdan los del altar de Gand, pues como éstos no son ángeles,

1) *La Veu de Catalunya,* de 22 de noviembre de 1902.

Digitized by Google

sino doncellas cantoras, y *Nuestra Señora de la Gloria* no lleva ni vestido ni manto rozagante como lleva la Virgen del *retablo de los Concelleres,* así nada de aquellos rebujados tan característicos del gusto flamenco y de los alemanes, y que en forma moderada aparecen en Dalmau; y en la orla del vestido de la *Virgen de la Gloria,* para ser idéntica á la que lleva la Virgen del *retablo de los Concelleres,* sólo faltan los grupitos de tres perlas en triángulo opuestas por la punta que figuran entre piedra y piedra preciosa en la orla del vestido de la Virgen del *retablo de los Concelleres.*

Para terminar, el tipo de la Virgen no es flamenco en la de *la Gloria,* como es puro eyckiano en la de *los Concelleres:* el tipo es catalán; de modo que en la *Virgen de la Gloria,* si nos encontramos de un lado con detalles más flamencos que en el *retablo de los Concelleres,* está falta en lo más característico, en el tipo de la Virgen, en el plegado de las ropas, etc., en tanto aparecen notas catalanas que no se encuentran en el *retablo de los Concelleres,* y, lo que es más, faltando en éste de todo punto, todo lo cual evidentemente indica el trabajo de asimilación de un estilo extranjero.

Coloridor se presenta el autor de esta tabla y pagando todavía fuerte tributo al arte gótico. Las alas de los ángeles son tan abigarradas como las que pintaba Luís Borrassá, para no decir más, y son sus fuertes tonalidades las que dan al cuadro un carácter arcaico á pesar de todas sus novedades.

Pero ¿qué hay en esta tabla que pueda justificar nuestra presunción de que se trate de la obra de un Vergós? En primer lugar el propio rostro de la Virgen, que me parece ser incontestablemente, como ya he dicho, el propio de la Virgen del *gremio de Revendedores,* el propio de la Virgen del *retablo del Condestable* en el cuadro de la *Adoración de los Reyes,* si bien la semejanza parece más completa con la *Santa Lucía* del *retablo del gremio de Revendedores,* indicándonos desde luego todas estas semejanzas la presencia de un mismo modelo. En segundo lugar, aquí tenemos un detalle que si no llamo un tópico vergosiano es por no tener abundante prueba, pero que de todas maneras sólo resulta conocido en la obra de los Vergós y en notabilísimas tablas. Aludo á los cuatro profetas convertidos en los cuatro evangelistas, sin

Digitized by Google

PABLO VERGÓS: LA ADORACIÓN DE LOS REYES (RETABLO DEL CONDESTABLE)

Museo de Antigüedades de Barcelona

Digitized by Google

Digitized by Google

duda por error de pluma por el autor del *Catálogo,* quien, no contento con esto, todavía los mete dentro de hornacinas que rematan en pináculos.

No tienen los cuatro profetas, los dos de arriba, *Moisés* é *Isaías,* los de abajo, *David* y *Daniel,* nada, absolutamente nada de los *profetas de Granollers* y de los profetas del *retablo de San Pedro de Vilamajor;* pero son los profetas, y éstos pudieron ir creciendo hasta darnos las gigantescas y sublimes figuras de Granollers, padres de las de San Pedro de Vilamajor.

Coloco la *Virgen de la Gloria* delante del *retablo del Condestable* por su mayor goticismo. El dibujo carece, en sus líneas, de libertad, es rígido, anguloso, como el resultado de una mano encadenada por una tradición. El cuadro, fuertemente barnizado, ha tomado una intensidad de color como tal vez no la tuvo nunca, y su falta de transparencia en sus mayores profundidades le da un carácter anticuado; pero de todo esto bien pudiera tener la culpa la restauración de Planella, que tenía tan dura la mano como la paleta. Yo me hubiera inclinado á ver en este cuadro la mano de Jaime Vergós II si no me encontrara luego con el *retablo de San Miguel de los Revendedores,* del cual ya hemos dicho que nos ofrece, entre otras figuras conocidas, la de *Santa Lucía,* idéntica á la *Virgen de la Gloria;* cuadro que por el manto de la Virgen, flores, con grandes y sueltos ramajes, no es posible poner antes del *retablo del Condestable.* Luego, éste le es muy superior en todo, en dibujo, en color y en factura; de modo que tal vez la mejor explicación consista en ver en el *retablo de los Revendedores* una obra de más de un Vergós, de Jaime II y de Pablo Vergós, y aun quién sabe si ya no eran llegados los primeros días de Rafael, que no acertamos á descubrir.

Hay también en ese *retablo de los Revendedores* una figura, la de San Miguel, cuyo modelo ha plantado para paje de los reyes Magos en la *Epifanía del Condestable,* y en la *Epifanía* tiene ó parece tener ese modelo una significación nada menos que de retrato, pues es de ver el del joven Pablo Vergós, como éste sea el autor del *retablo del Condestable.*

¿Explicaría este embrollo colocando el *retablo de los Revendedores* no muy distante de la época ó año en que fué pintado el

Digitized by Google

retablo del Condestable? Obsérvese que en las tablas del *retablo de los Revendedores,* el *San Miguel,* con conservar siempre el mismo tipo, no representa siempre la misma edad: es mucho más joven en el Castillo de San Angelo que en las demás tablas. No hablo de la gran tabla central, *San Miguel aplastando el diablo,* que no es de la época de las otras tablas, sino mucho más bajo. Esto parece indicar ciertamente que en el *retablo de los Revendedores* el *San Miguel* no está sacado del natural, sino de la cartera de los Vergós.

Notaré todavía otra circunstancia, y es que falta en la obra de los Vergós *la Virgen,* ó la santa A ó B, tratada independientemente de toda relación de asunto, esto es, el estudio de la mujer, como lo tenemos en Luis Borrassá y en Dalmau. Si tuviéramos su estudio del modelo femenino, la *Virgen de los Revendedores,* la *Santa Lucía* y la *Santa Petronila* (?) que la acompañan, feas, realmente feas, como lo son las *Vírgenes de la Gloria* y de la *Epifanía del Condestable,* no nos perturbarían, como ahora nos perturban, al resultar tan inferiores al tipo hombre, que no todos los artistas tienen mano para la mujer, como es bien sabido. ¿En dónde están las mujeres del Greco y de Velázquez? Si no las pintaron estos tan grandes retratistas, ¿por qué fué?

En fin, el *retablo de los Revendedores* se coloca por sí mismo al lado, antes ó después del de *San Antonio Abad,* y digo por sí mismo porque el fondo dorado, como ya hemos hecho notar, de los dos *Calvarios,* es idéntico, lo que no se repite para otras tablas de los Vergós.

Para mí, que ando buscando los autores de nuestras obras pictóricas felizmente conservadas; para mí, interesado en descubrir el autor del *retablo del Condestable;* lo que en éste me había de llamar en primer término la atención era el buen burgués que, asomado en una ventana del portal de Belén, contempla con toda la tranquilidad de un hombre que está en su propia casa la escena de la adoración de los Reyes. Pero no es éste el solo curioso: otro, y éste se explica por estar en acción, muestra, no digo igual, sino mayor curiosidad para ver lo que hacen los tres Reyes, y éste es uno de sus pajes, que adelanta cuanto puede su cuerpo, caballero en su caballo, por entre los pies dere-

Digitized by Google

PABLO VERGÓS: RETABLO DEL CONDESTABLE

Retratos del Condestable y de los pintores Pablo y Jaime Vergós II

Digitized by Google

Digitized by Google

chos del portal. Y ¿qué resulta de la comparación de los dos curiosos? Pues su más íntimo parentesco, que deben reputarse, por su fisonomía y por la edad que representan, como padre é hijo. La evidencia se hace tanto más fácilmente, puesto que las dos cabezas, la del padre y la del hijo, no muy distantes la una de la otra, y casi á un mismo nivel, tienen una inclinación sobre la derecha del espectador, recíprocamente paralela. Véase la reproducción de este detalle, que excusa todo comentario.

Si no se trata de Jaime II y de Pablo Vergós, son inexplicables dichas figuras, dichos retratos. ¿Cómo? ¿Nos atreveremos á dar á un joven que por su retrato no puede ser menor de 18 años ni mayor de 22 ó 23, una tan grande y bella obra como el *retablo del Condestable?* ¿Por qué no? ¿Masaccio no era en dicha edad el pintor de la capilla Brancacci? No hay para qué citar más ejemplos, amén de que todos los genios son precoces, y Pablo Vergós fué un artista genial.

Mayor dificultad es la de la edad de su padre. Jaime, en el *cuadro del Condestable,* es mayor de 40 años. Así, viviendo hasta 1503 por lo menos, murió octogenario; y como en 1495 se encarga de pintar, con su hijo Rafael, el *retablo de Granollers,* aquí tendríamos también un caso que comparar con otro italiano, esto es, con el de Ticiano, que pintaba aún á la edad que parece que tendría Jaime Vergós II al desaparecer en 1503. Sin embargo, no tenemos que dar á Jaime Vergós II, al morir, los años que vivió Ticiano. Si le damos en el *retablo del Condestable* 46 años, de morir en 1503, tendría 85 años, edad que no es un milagro vivirla. Dentro de este supuesto, si damos al Pablo del *Condestable* 22 años, Jaime tuvo este hijo á los 24 años de edad. Para un hombre de su tiempo, si éste fué su primerizo, no se dirá que no casara fuera de la costumbre; de modo que algunos años de los que le hemos dado podríamos descontarle.

Si no aceptásemos este modo de ver, dado que el *retablo del Condestable* parece no poder separarse de los Vergós, no sabríamos á quién atribuirlo, puesto que de Francisco Vergós no puede serlo, por haber éste fallecido, ó desaparecido cuando menos, en 1462, y no sería cosa de suponerle vivo para que nos sacara del conflicto.

Digitized by Google

Tengo, por otra parte, necesidad de que sea como digo para explicar de una manera precisa la parte de cada uno de los Vergós en su obra.

Creo firmemente que Jaime Vergós II y sus hijos vivieron siempre juntos, en sociedad familiar, como sucede en Cataluña muy á menudo, sobre todo cuando un mismo arte ú oficio junta toda la familia. Vergós padre da fianzas por su hijo Pablo; Vergós padre, con su hijo Rafael, se encarga de terminar lo que Pablo deja pendiente con su muerte; Jaime procura dejar á su hijo Rafael su cargo de pintor municipal, como su padre con él lo hizo. La unión de la familia es un hecho cierto.

Juntos viviendo, juntos habían de aparecer en las obras de la familia, ya que era permitido que varias manos contribuyeran en una obra. En el *retablo del Condestable* tenemos una tabla, la de la *Resurrección del Cristo,* en la cual es imposible de toda imposibilidad ver la mano que pintó la verdaderamente monumental tabla central y la sorprendente *tabla de la Pascua.* Ahora bien: esa misma mano de la *tabla de la Resurrección* es la mano que pinta en el *retablo de San Vicente de Sarriá* el cuadro ó tabla de los Angeles confortando á San Vicente en la cárcel, pues son de ver en una y otra modelos de los mismos legionarios, esto amén de la factura recargada, pesada, dura, el colorido fuerte y lo arcaico de la composición. Y esta misma mano, también de una manera incontestable, es la que pinta la tabla de San Esteban sacando á los Pinós de la cárcel del *retablo de Granollers;* tabla anticuadísima y con todas las señales de una mano ya cansada.

Tómese buena nota de esta tabla de *la Resurrección,* porque el tipo del *Cristo* lo encontraremos en las tablas de *San Antonio Abad* y en otras que parecen de difícil atribución. Y en cuanto á evidenciar por el contraste las dos manos, basta sólo la comparación de la tabla dicha con la central.

Si esta tabla, que es la de *la Adoración,* se restaurara, limitándose el restaurador á poner de azul el manto de la Virgen, y en revelar el perdido castaño del soberbio talar del rey joven, y á esto se añadiera ¡oh profanación! el rascar el fondo dorado, que bien pudiera consentirse por ser tan mezquino, y pintar en su lugar un cielo en armonía con el paisaje, la *tabla de la Epifanía*

Digitized by Google

PABLO VERGÓS: LA PENTECOSTÉS (RETABLO DEL CONDESTABLE)

Museo de Antigüedades de Barcelona

Digitized by Google

Digitized by Google

del *retablo del Condestable* podría ponerse al lado de las mejores tablas de los pintores extranjeros. Aun, á pesar de lo dicho, no sufre de ninguna comparación, y esto sin negar la vulgaridad de la cabeza de la Virgen, que reputo retrato, ni la del niño Jesús, que no sé si lo es.

Esa composición, irreprochable por su dibujo, se desarrolla ampliamente dentro su marco, movida sin exageración alguna, animada, porque se oye platicar á los dos reyes que se disponen para la adoración,—siendo indudablemente el tercero el Condestable, por convenirle la edad y demostrar su categoría su vestido de brocado de oro; — plática que risueño y atento á ella escucha San José, animando la escena lós pajes, negro uno y montado en caballo blanco, blanco el otro; Pablo Vergós.

Indudablemente hay en los reyes majestad en el continente, sus figuras son gallardas, prestanciosas, digamos que son aristocráticas, para decir que esa aristocracia falta en las figuras de la tabla de *la Pentecostés* del propio retablo. Vergós se democratiza en esta tabla: sabe que los discípulos de Jesús eran grandes sólo por su alma, y esas almas no se puede negar que no se exterioricen en los rostros de los Apóstoles de *la Pentecostés*. Nótese sólo el contraste, por estar inmediatas, una encima la otra, de las cabezas de los apóstoles *San Pedro* y *Santo Tomás*. El primero no se explica, siente el milagro; el segundo se interroga. No diré de las demás por horror á la *ecphrasis* y porque el fotograbado adjunto habla mejor que la pluma. Esta hermosa tabla, modelo de expresión y de individualismo, tiene una Virgen que no se la merece. Merecía por lo menos una imagen borrassiana: lo que necesitaba era una Virgen que, como los Apóstoles que la rodean, estuviera en acción, y, por lo contrario, tiene la más vulgar de las Vírgenes pintadas en el retablo del Condestable.

Insignificante es la Virgen en el cuadro de *la Anunciación*, como tampoco es gran cosa el ángel; vulgar en las tablas de *Belén*, *Ascensión de Jesús* y *Muerte de la Virgen*.

Véanse las mujeres todas del *Calvario*. Es *María Cleofé* la que tiene más carácter y mejores líneas; la *Magdalena* no responde á su fama de hermosa y galante. Lo hemos dicho y lo repetimos: Pablo Vergós no fué el pintor de la mujer, esto es, de la hermo-

Digitized by Google

sura femenina: era un realista, y con un pincel de esta clase no se puede abordar la representación del ser más ideal de la naturaleza, y esta falta de idealidad en Pablo Vergós en donde más clara se muestra es en la figura del Cristo, siempre la más inferior en todos sus *Calvarios*, á fuerza, sin duda alguna, de querer elevarla sobre las de los dos ladrones, que siempre salen ventajosos, por ceñirse el artista al modelo.

Ha sufrido grandemente el colorido del *retablo del Condestable* de las injurias del tiempo. La primera impresión hasta es penosa, porque todos los azules, que no serían del Acre tan recomendado, se han vuelto negros, y á negro tienden los castaños y verdes oscuros; de modo que no parece sino que el retablo está de luto. Por fortuna, las caras no han sufrido alteración, y su estudio es un encanto por la suavidad del colorido y del modelado, por su iluminación y por la elegancia de sus líneas, que denuncia la mano de un joven autor, que no es á los jóvenes á quienes se ha de pedir fidelidad en la representación de las líneas angulares y quebradas del viejo. La juventud se siente en todo el retablo, y esto lo hace aún mucho más simpático, porque la nota risueña encaja perfectamente en todos los asuntos tratados, excepto en el de la *Muerte de la Virgen*, pequeño pecado para tan grande obra.

Pablo Vergós no nos resulta animalero en el buey del pesebre, ni en el caballo de frente del *Calvario*, postura que le veremos atacar con mayor éxito, no siendo de olvidar que se trata en tal postura de la suprema dificultad de la representación del caballo.

Como paisajista, el paisaje del fondo de la tabla central es hermoso y justo de perspectiva lineal, que de la aérea aun no había sonado la hora. El cielo, de oro estofado, tiene las palmas vergosianas.

Acababa, pues, en 1465 por producir la escuela catalana, la escuela nacional, su obra maestra, su obra más hermosa, la que necesitaba para que no cayera del lado de la imitación de las escuelas extranjeras, y sobre todo del lado del flamenquismo, á la sazón triunfante en todas partes gracias al duro sentido realista, al virtuosismo y al brillante color de van der Weyden.

Triunfaba Pablo Vergós, y que era digno de triunfar lo demuestra en sus obras posteriores, siempre en progreso hasta el

Digitized by Google

JAIME VERGÓS II: LA RESURRECCIÓN (RETABLO DEL CONDESTABLE)
Museo de Antigüedades de Barcelona

Digitized by Google

Digitized by Google

fin de su larga carrera artística: lo que no progresa es su tiempo, el sentido estético de los catalanes. Serán forasteros los que protestarán con sus obras de nuestro tradicionalismo artístico, como si con ello quisieran probarnos la falta de libertad de nuestros naturales para emanciparse de esos fondos dorados y de esos estofados que acaban en una de las más grandiosas composiciones de Vergós, por comerse, esta es la palabra, la obra pictórica. El *Camino del Calvario,* como veremos, sin sus estofados, sería otra de las obras que la escuela catalana podría presentar á la concurrencia extranjera.

Digitized by Google

CAPÍTULO IV

LOS CORDOBESES EN LA ESCUELA CATALANA

ALFONSO DE BAENA

OCURRE, cuando la escuela catalana ha llegado con el *retablo de los Concelleres* y el *retablo del Condestable* á distanciarse de las otras escuelas cuatrocentistas peninsulares más de lo que necesitaba para afirmar su superioridad sobre todas ellas, un hecho notabilísimo: la aparición de un hombre y de una obra que hubieron de ejercer en la escuela catalana una profunda impresión, y, para que todo sea extraordinario, el hombre y la obra aparecen á raíz de la pacificación de Cataluña, pero en plena guerra aún con Francia por la ocupación del Rosselló, en mal hora empeñado por Juan II para hacerse con recursos para reducir á su obediencia á la burguesía barcelonesa. He aquí lo que había sucedido.

Luchaba, no sin fortuna, el Condestable para afirmar en sus sienes las coronas que le había puesto el levantamiento de Barcelona contra Juan II, cuando, atacado por grave enfermedad que no ha dado poco que hablar, fallecía en Granollers en 29 de junio de 1466.

Por aquello de «á rey muerto, rey puesto», los revolucionarios catalanes no tardaron en dar al Condestable sucesor, y como no hay como las guerras civiles para ver á lo absurdo tomar cuerpo real, á lo que ya se había visto de llamar primero al rey de Castilla y después al marido de la hija del último Conde de Urgell, del llamado Jaime *el Desdichado*, ahora se unía el darle

Digitized by Google

por sucesor aquel Duque de Anjou, aquel rey René por tantos años rival en Nápoles de Alfonso V, y que tanto dinero y tantos hombres había costado á los catalanes.

Seis años, del 30 de julio de 1466 al 17 de octubre de 1472, en cuya fecha su lugarteniente en Cataluña, el bastardo de Calabria, Duque de Lorena, entregó á Barcelona al rey Juan II de Aragón, fué el rey de Provenza, ya que no rey de Aragón ni conde de los catalanes, conde de Barcelona de hecho.

¿No le deben las artes catalanas al rey René lo que al Condestable de Portugal? No, si buscamos las obras encargadas por el rey René en Cataluña. No consta que ni él ni su hijo el Duque de Calabria, que durante cuatro años mantuvo la campaña contra el rey Juan II, falleciendo en Barcelona en 16 de diciembre de 1470, levantaran aquí monumento alguno de las artes catalanas.

Pero, abierta ahora nuestra frontera del lado de Provenza, ese arte provenzal del cual han creído los Sres. Bouchot y Casellas que pudo salir Dalmau, ¿no entró como en su casa? ¿No reinaba en Barcelona su rey Mecenas? Veamos cuál era por ese tiempo el estado de esa escuela provenzal que ya para lo pasado hemos historiado.

Ahora un pintor del norte de Francia, de Laon, Enguerrand Charton, se dejó ver en 1452, perdurando en Avinyó hasta 1467, al lado de Pedro de la Barre (1441 á 1467), natural de Bourges[1], que se había hecho un nombre. Charton le era muy superior, y en Villeneuve-les-Avignon todavía se conserva el *Triunfo de la Virgen* por haberlo dejado el Louvre, que prefirió la compra de *La Piedad*, del mismo hospicio. Charton atrajo á Avinyó á un pintor, también como él forastero, á Pedro Villate, natural de Dau de l'Arche, en Limoges, y por su nombre de seguro oriundo de esta parte de los Pirineos; y Villate, llamado también *Malebouche*, es conocido en Avinyó desde 1452 á 1496. Otro forastero todavía se une á éstos, Tomás Grabusset, de Besançon (1450-1479). De estos hombres, de sus talleres, no puede decirse que

1) Así dice Bayle: *Contribution à l'histoire de l'école avignonaise de peinture. XV siècle* (Nimes, 1898), pág. 13. — Bouchot lo llama aviñonés: *Les Primitifs français* (Paris, 1904), pág. 294.

Digitized by Google

saliera Nicolás Froment, de quien por su *Resurrección de Lázaro,* del año 1461, hoy en el Museo *degli Uffizi,* de Florencia, le sabemos anterior á su venida á Avinyó en 1468, constándonos luego su permanencia en dicha ciudad hasta 1472. De todos estos maestros sólo conocemos tablas de Charton y Froment.

Consta para Charton que regresó á las regiones del norte, de donde había bajado á Avinyó; pero de Froment no sabemos ni de dónde venía cuando se presentó en Avinyó, ni qué fué de él después de 1472; y esto cuando Bayle nos ha dicho que tuvo un hijo que abandonó la profesión de su padre para dedicarse al comercio. De este mercader añade que casó con Agustina Iverna, hija de Antonio, mercader, natural de Berga[1]. Claro está que tratándose de mercaderes nada significa que Nicolás Froment hijo casara con una catalana hija de mercader; pero, por poco que se quiera sacar punta á la noticia, se dirá que no estaban fuera del comercio los retablos.

Partiendo de lo conocido de Froment ó, mejor, de su *Zarza ardiendo,* de Aix, pues sus otros cuadros preparan, pero no establecen su maestría como de lo conocido de Charton, no hay duda que nos encontramos delante de maestros cumplidos; pero yo no sé ver en ellos nada que no se vea igualmente en los maestros catalanes. Esto parecerá excesivo, sobre todo tratándose de *La zarza ardiendo* de Froment; pero yo me permito dudar de la integridad de *La zarza ardiendo* y decirlo, creyendo que otros opinarán lo mismo, aunque sin decirlo. No he visto, y lo confieso, que nadie dijera en París que la tabla central del tríptico hubiese sido repintada por hábil maestro del siglo XVI: he visto, sí, que el Sr. Lafenestre, como antes Müntz, dudan que las alas ó puertas del tríptico sean de mano de Froment[2].

Yo no admito el supuesto de que procedan de otro altar ó retablo, y, fijándome en la diferencia enorme que hay entre la cabeza, modelada enérgicamente, del rey René, de una puerta, con la blanca, clara y fina cabeza de la reina Juana de Laval, de la otra puerta, digo que el retablo ha sido no restaurado,

1) Obra citada, pág. 21.
2) LAFENESTRE: *L'Exposition des Primitifs français* (París, 1904), pág. 56.

Digitized by Google

sino repintado, y que lo único que ha quedado de Froment es precisamente la figura de Juana.

No pretendo imponer mi opinión; pero, ínterin no se me dé la razón de dos facturas tan radicalmente diferentes, digo la factura clara, luminosa, de la reina Juana, con su ligerísimo modelado, concordando con la factura catalana de la época, me obliga á creer que *La zarza ardiendo* fué repintada. Y nótese todavía la contradicción de factura entre la reina y los santos que la acompañan, pues éstos, repintados también, sirven admirablemente para hacer resaltar la diferencia de factura que señalamos. Para hacerme comprender diré que la reina es gótica y los otros del renacimiento.

Ahora bien: si algún pintor catalán pasó á Avinyó en busca de maestros superiores á los nuestros, la escuela ó taller de su preferencia hubo de ser el de Froment, y éste lo tenía abierto desde 1468. *Le buisson ardent* fué acabado de pagar en 1475-1476; pero ¿conocemos obra alguna de Froment anterior á la pagada en 1475 que nos permita entrever al hombre de *La zarza ardiendo?* No. El Sr. Lafenestre se pregunta: ¿qué fué de Froment entre 1461 y 1476? ¿Pasó á Flandes á estudiar? No, le contesta su colega M. Bouchot: «Lo que se debe pensar es que el pintor de Uzés vino á Avinyó, admiró las obras de Charton y se apoderó de ciertas fórmulas propias del viejo maestro, amplificándolas según la ley ordinaria»[1].

¿Qué fórmulas son éstas que dan á la grande obra de Froment un carácter flamenco? ¿De qué fórmula, si no es de la propia fórmula eyckiana, sale el ángel de *La zarza ardiendo?* Nosotros hemos buscado de dónde salía Dalmau. En Francia no se ha buscado de dónde salía Froment: hacerle salir por sí mismo de Charton es una temeridad.

No de que Froment aparezca humildemente en 1468 en Avinyó, y digo humildemente porque las primeras noticias que de él tenemos nos lo presentan ocupado en obras de decoración de vidrieras, de adornos de calles para fiestas públicas, auxiliando

1) LAFENESTRE: *Les Primitifs à Bruges et à Paris* (Paris, 1904), pág. 44. — BOUCHOT: *Les Primitifs francais* (Paris, 1904), pág. 265.

Digitized by Google

en esta tarea á Grabusset, y en obras escultóricas menores[1], hemos de deducir su incapacidad para la obra de la Catedral de Aix: el autor de 1461 era ya un maestro en este año; y pues fué un gran maestro en 1475-1476, en gran progreso artístico le hemos de ver ya en 1468. Que de las grandes obras de Froment no se conozca más que una, no implica que no hubiera pintado otras. Cierto, no son pocas las que se le han atribuído, hasta dar algunos de ellos á su escuela obras que pueden ser nuestras; pero nadie ha citado una obra que señale el paso á *La zarza ardiendo,* es decir, el caso de Froment es el caso de Dalmau. Yo admito á Froment gran maestro en 1468, y digo que se elevó á su maestría entre 1461-1468; de modo que su período de formación hasta su triunfo en 1475 coincide con la época de Cabrera, de Huguet y de Pablo Vergós, y con el del gran pintor de que vamos á ocuparnos, y de quien podemos adelantar que no salió de la escuela de Froment; y, esto exacto, como veremos, la escuela de Avinyó ó de los maestros de Avinyó, maestros de obras desconocidas, no pueden traerse á cuento para explicar nuestro Alfonso.

Todo lo que nos consta de Alfonso es que éste era su nombre; todo lo que sabemos de Alfonso es que pintó un retablo para San Cugat del Vallés; todo lo que queda de la obra entera de Alfonso es una tabla de dicho retablo. Esta fué contratada ó pintada en 1473, en 900 florines. A Villanueva debemos todos estos datos[2].

Alfonso, nombre de pila ó apellido, no es catalán: las excepciones no destruyen la regla, sino todo lo contrario. Al hablar de los portugueses he citado á Jorge Alfonso, pintor de los reyes Emmanuel y Juan III. Reléase lo que queda dicho sobre éste particular en las páginas 14 y 15; y si así como existen rela-

---

1) REQUIN: *Documents inédits sur les peintres d'Avignon* (Paris, 1889), pág. 32.— BAYLE: *Contribution à l'histoire de l'école avignonaise de peinture,* etc. (Nimes, 1898), pág. 11.

2) «En las paredes colaterales»—del altar mayor de San Cugat del Vallés—«había antes unos cuadros con la historia del santo mártir, que hoy están en el Archivo. Hallo en una nota que los pintó un maestro Alfonso en 1473 por precio de 900 florines.»— VILLANUEVA: *Viaje literario á las iglesias de España* (Madrid, 1851), tomo XIX, pág. 23.

Digitized by Google

ciones entre éste y el Basco Fernández de 1515, relaciones conocidas, documentadas, si no tendríamos derecho á la hipótesis de renovar relaciones entre el Basco Fernández, tortosino en 1459, y el Alfonso de 1472. Recuerdo esto no porque vaya á Portugal á buscar al Alfonso de San Cugat, sino para que se vea que he reflexionado sobre todas las explicaciones posibles de su origen.

Otra explicación. Un maestro Anfós suena autor de los frescos de la capilla de Santa Fe, después San Juan de Malta, de las afueras de Barbastro, de la cual no quedará ya ni memoria de dónde se levantaba, pues difícilmente en 1894 encontré en Barbastro quien me guiara para ver la muy poca cosa que de la misma aun existía.

Quadrado, que la visitó, dice:

«Destinada á abyecto almacén, no es dable escudriñar atentamente su ya desnudo recinto; y sólo después de haber examinado con curiosidad mezclada de respeto las antiquísimas pinturas que adornaban de arriba abajo las paredes de una capilla, y que representan en varios compartimientos, sin duda, los pasajes de la vida de la santa doncella (Santa Eulalia) á quien estaba consagrado, se descifran con trabajo al pie de aquellos *informes pero severos ensayos del arte en su infancia,* estas letras, que alegraron nuestro corazón, indicándonos el nombre de uno de aquellos primitivos y modestos artistas: *...ister Alfóss de..... ubri depictor*» [1].

Como la existencia de dicha capilla ó iglesia de Santa Eulalia es conocida desde la primera mitad del siglo XIII, parece como que á este tiempo deban referirse esos frescos que la crítica artística de Quadrado estimó «informes pero severos ensayos del arte en su infancia»; mas dicha crítica no debe merecer gran confianza, como lo prueba la indiferencia con que miró Quadrado la pintura de todos los siglos, como si le fuera indiferente este arte. Pudiera muy bien ser que al Quadrado del año 1840 le parecieran francamente informes las pinturas de mediados del siglo XV, sobre todo si para el tiempo de las pinturas Alfonso estuviera sólo en camino para las altas regiones de sus tablas de

1) QUADRADO: *Recuerdos y bellezas de España. Aragón* (1844), pág. 112.

Digitized by Google

San Cugat. Así pudo también ser muy bien que en aquellas fuera no más que un gótico, cuando en éstas se nos presenta como un fautor del Renacimiento.

Encontrándose en Aragón unas pinturas á nombre de Alfonso, y no pudiendo por sólo el nombre tenerlo como á catalán, no hay duda que se siente una inclinación á creer el dicho Alfonso aragonés. Pero ¿cómo dejarnos llevar de este lado, cuando no podemos sacar á Alfonso de escuela alguna aragonesa, cuando ninguna de las muchas tablas cuatrocentistas aragonesas que conocemos por este tiempo pueden dar razón del arte y escuela del pintor Alfonso?

Que existían en Aragón pintores en el siglo XV, claro está; que en las tablas conocidas se va notando un avance desde los que se pueden señalar como de los primeros años, es también incuestionable; pero que en Aragón se hubiese elevado la pintura al grado que supone la aparición del maestro Alfonso como aragonés, esto no podemos decirlo ni creerlo.

Falto de convencimiento en el origen aragonés de Alfonso, como sobre su origen portugués, examinando los datos que voy á presentar con toda atención, he acabado por convencerme de su origen cordobés, esto es, de la región de este nombre.

Encuentro, en efecto, un Jaime Alfonso maestro de casas, picapedrero, escultor y arquitecto, todo en una pieza, dando, á 29 de enero de 1468, recibo al *Prior del Monasterio de San Gerónimo de Vall de Hebrón* de la cantidad de 45 libras y 10 sueldos, que eran la cuarta parte de lo que le había de abonar según contrata por la construcción y labra del claustro de dicho monasterio[1]. Al mismo, pero asociado con Pedro Baret, le encuentro en 15 de octubre de 1470 y 2 de abril de 1471 dando recibos por las obras que estaban ejecutando en el monasterio de San Gerónimo de Belén[2]. Y de un ajuste para la construcción de un osario en la iglesia de la Merced de Barcelona hecho por *Alfonso de Bayena* nos conservó noticia Puiggarí[3] para el año 1494. ¿Es

1) Archivo de Protocolos de Barcelona: *Manual de Esteban Mir*, núm. 9. Dicho día.
2) Idem ídem: *Manual del notario Antonio Vinyes*. Dicho día.
3) Obra citada, pág. 295.

Digitized by Google

el maestro Jaime Alfonso de 1468, 70 y 71 el Alfonso de Baena del año 1494? No está probado, dirá la crítica rigorista, pero la crítica racional creo que lo dará por probado, pues también se prueba por indicios.

Ahora bien: si á un tiempo tengo del lado de la cordillera del Tibidabo que mira á Barcelona el maestro Jaime Alfonso de Baena trabajando en los monasterios de San Gerónimo de Belén y de Vall de Hebrón, y del otro lado de la cordillera está el pintor Alfonso trabajando en el monasterio de San Cugat del Vallés, ¿puedo separar á los dos maestros que unidos se me presentan por la cordillera? ¿No se llaman los dos maestros Alfonso? Que Alfonso es el apellido no puede cabernos duda: el *de Baena* no es sino designación de lugar, de procedencia, de origen.

Convencido de que el pintor de San Cugat era un Alfonso de Baena, hermano ó hijo del Jaime, no uno solo, no un pintor arquitecto como Miguel Angel, porque el autor del *Martirio de San Medín* no había de labrar un osario en 1494, pues su pincel le había de valer infinitamente más que su cincel, claro está que había de ir á buscar en Baena, en la escuela cuatrocentista cordobesa, un Alfonso de Baena, y yo no me resuelvo á decir que no lo haya encontrado.

Veo que en 27 de abril de 1685 se daba, por el Conde de Cabra, orden de pagar al pintor Pedro Carrasquilla una cierta cantidad por la obra que le había hecho, y Pedro Carrasquilla, en varios recibos fechados *todos en Baena,* firma Pedro *Alfonso* de Carrasquilla[1].

Yo no dudo que si ese Pedro Alfonso que residía en Baena en 1685 apareciera dos siglos antes, se tendría á nuestro Alfonso de San Cugat como de su familia; pero ¿por qué el hecho *a posteriori* no ha de valer lo mismo que el hecho *a priori?*

Pero ¿cómo explicar la venida de esos cordobeses de Baena á Barcelona? ¿Por la fama de la escuela catalana? Bien seguro que á más de uno parecerá excesiva mi pretensión. Pero ¿por

1) Ramírez de Arellano y Díaz de Morales: *Diccionario de artistas de la provincia de Córdoba.* En *Colección de documentos inéditos para la historia de España,* por el Marqués de la Fuen Santa (Madrid, 1893), tomo CVII, pág. 287.

Digitized by Google

qué no se ha de admitir de plano, dada la indiscutible superioridad de la escuela catalana del cuatrocientos sobre todas las demás escuelas peninsulares, que tuviera en consecuencia toda la fuerza de atracción necesaria para llamar á su seno á los pintores andaluces? ¿No vinieron los portugueses?

Vamos á ver ahora cómo pudo venir ó salir de la escuela cordobesa un maestro capaz de pintar en 1473 el retablo de San Cugat del Vallés.

Sí: existía una escuela cordobesa de pintura notable por el tiempo en que en San Cugat pintaba el maestro Alfonso. El *Martirio de San Medín,* pintado en 1473, es muy superior á *La Anunciación,* de Pedro de Córdoba, pintada en 1475; pero *La Anunciación* es una obra notable, y quien, poseyendo el arte de *La Anunciación,* se hubiese puesto en Barcelona en contacto con Dalmau, Huguet ó Pablo Vergós, se ponía en condiciones de transformarse en un pintor de la fuerza de Alfonso de Baena.

Esperando aun hoy los Cuatrocentistas andaluces quien escriba su historia, no vamos á sustituirnos á lo que aun pudieran hacer los Sres. Ramírez de Arellano, Gestoso y Sentenach: lo que de ellos diremos obedece tan sólo á la necesidad que tenemos de conocer una escuela que dió á la catalana dos maestros que no tienen en la península española, en el siglo XV, superiores: Alfonso de Baena y Bartolomé Bermejo.

Antecesores de Pedro de Córdoba no conocemos. El Sr. Ramírez de Arellano no investigó en el Archivo de Protocolos de Córdoba ni en otro alguno de la región cordobesa: de haberlo hecho, de seguro que Córdoba daría tantos pintores como ha dado á la escuela de Sevilla el Sr. Gestoso, que no olvidó la consulta de tal fuente de conocimiento.

Córdoba debe reivindicar para su escuela á Juan Sánchez de Castro. El cuadro de *La Encarnación,* de Pedro de Córdoba, lleva al pie esta inscripción: «Retablo que mandó facer Diego Sánchez de Castro, canónigo de esta Santa Iglesia» (de Córdoba) «á honor de Dios y de su *Santa Encarnación, y de los Bienaventurados San Juan Bautista, e Santiago, e San Llorente, e San Ibo de Bretaña, e Santo Pío Papa, e Santa Bárbara.* Acabóse en 20 días de marzo de 1475 años».

Digitized by Google

ALFONSO: MARTIRIO DE SAN MEDÍN
San Cugat del Vallés

Digitized by Google

Digitized by Google

¿No eran parientes el canónigo Diego Sánchez de Castro y Juan Sánchez de Castro el pintor? Puede que no: se dan casos. Pero no es la excepción la que ha de ocupar el puesto de la regla. En buena lógica se ha de admitir su parentesco. Pero si es cierto que el ser Sánchez de Castro canónigo de Córdoba no prueba que fuera cordobés, tampoco prueba que el Sánchez de Castro que pinta el *retablo de Santa Lucía* para la capilla de San José de la Catedral de Sevilla en 1454 fuera sevillano. Un gran cordobés deja en dicha Catedral tres de sus grandes obras, Alejo Fernández, en el primer cuarto del siglo XVI. Si yo creo que el pintor Sánchez de Castro era cordobés, es que me fundo en el hecho de que si se le puede reputar como cabeza de la escuela de Sevilla, es lo cierto que escuela sevillana cuatrocentista no existe en obra, por más que en el papel, en el *Diccionario de artífices sevillanos,* del Sr. Gestoso, exista. Y, si existe, escondida está en pueblos de donde los escritores andaluces de arte, Boutelou, Tubino, Ramírez de Arellano, Gestoso y Sentenach, no han logrado conocerla. Yo no la he buscado sino en Sevilla, y en Sevilla no hay más que cordobeses: Sánchez de Castro y Alejo Fernández de Córdoba.

De un pintor cordobés anterior á Sánchez de Castro da noticias el Sr. Ramírez de Arellano. En la página 233 de su citado *Diccionario* dice que «en la galería del deán Cepero de Sevilla existía, hace pocos años, una hermosa tabla firmada en 1450 por Bartolomé Ruiz y que representaba *el entierro de Cristo.* Nótese desde luego el hecho de estar firmada y fechada la tabla de Ruiz, el primer pintor cordobés que cuenta en la historia de su escuela.

Sánchez de Castro, pintor cordobés también, había firmado y fechado su *retablo de Santa Lucía,* como hemos dicho, y esto mismo sucede en *La Encarnación,* de Pedro de Córdoba.

Perdido el cuadro de Bartolomé Ruiz, queda como primer pintor cordobés de quien conocemos sus obras, Juan Sánchez de Castro; pero las que hoy por hoy conocemos de éste, unas son en caso anteriores á la época de *La Encarnación,* de Pedro de Córdoba, otras posteriores.

Interesantísimos, anteriores al retablo de Pedro de Córdoba,

Digitized by Google

son los frescos de San Isidro del Campo, que con los ocho santos de San Benito de Calatrava comparó Boutelou, quien dice que «las pinturas murales de San Isidro del Campo señalan el predominio del arte italiano en Sevilla con preferencia al del Norte» [1].

Boutelou cree ver en los ocho santos de San Benito de Calatrava la misma mano que pintó los santos de San Isidro del Campo, pues nota, comparando unas y otras pinturas, muchas reminiscencias comunes, «ya en el sistema de plegar y colocar algunos paños, ya en el modo de poner y dibujar las manos, y también en la acabada, minuciosa y particular sequedad que se observa en algunas cabezas, así como en los niños Jesús, en las manos, y muy particularmente en las bocas y en los ojos. Además, emplea en ocasiones, en los paños, un sistema de sombrear plumeado» — en los de San Benito — «como el de los mencionados frescos» [2].

Bien notado y especificado el modo de pintar revelado en los santos en cuestión, pueden ser de una misma escuela, distar más ó menos unos de otros, y aun ser de una misma mano. Pero ¿esa mano será la de Sánchez de Castro? Sí, dice Boutelou, porque el San Cristóbal de la iglesia parroquial de San Julián de Sevilla, fechado y firmado por Sánchez de Castro en 1484, nos ofrece la singularidad, comparado con el de San Benito, de presentarnos colgados del cinturón del santo á unos peregrinos que se sirven de este medio para vadear un río. Notable es la coincidencia, pero la diferencia de factura también lo es en lo que ha quedado del *San Cristóbal* de San Julián, ó sea en manos y rostro, pues fué repintado y vestido el santo á la moda del siglo XVI. Y esa misma diferencia de factura ha de existir entre los frescos de San Isidro del Campo y los ocho santos del altar mayor de San Benito de Calatrava, pues de éstos dice el señor Sentenach que «los tipos, trajes y objetos de la corte de los Reyes Católicos se ven en ellos fielmente interpretados» [3]. Así, yo no

1) Boutelou: *Pinturas murales en el monasterio de San Isidro del Campo*, en el *Museo español de Antigüedades* (Madrid, 1873), tomo II, pág. 58.

2) Obra y lugar citados: *Noticia de ocho pinturas del siglo XV que se conservan en la iglesia de San Benito de Calatrava, en Sevilla* (Madrid, 1878), tomo LX, pág. 276.

3) Sentenach: *La pintura en Sevilla* (Sevilla, 1885), pág. 25.

Digitized by Google

sé cómo pudo ver Boutelou, en obras tan distintas, una misma mano.

No se extrañe que yo no dé mi propia opinión. A punto de entrar en prensa este capítulo, he vuelto de nuevo á Córdoba y á Sevilla para apurar mi estudio, y me he encontrado con que los ocho santos están hoy en clausura. He aquí la historia de ese singularísimo encierro, que no hace favor alguno á los sentimientos artísticos de los señores de las órdenes militares. Cuando estos señores abandonaron su iglesia de San Benito, al desalojarla se les ocurrió que las tablas de su altar mayor no podían estar mejor guardadas que encerrándolas en la clausura de las monjas de Montesión de dicha ciudad. Yo me pregunto si se puede consentir este cautiverio.

Puedo, pues, juzgar del arte de Sánchez de Castro por la que pasa por ser su grande obra, por una tabla descubierta en la iglesia dicha de San Julián de Calatrava en 1878 y hoy depositada en la sala de rentas de la Catedral de Sevilla.

Tubino, diez años antes de su descubrimiento, ó sea en 1868, había dicho de Sánchez de Castro que «no fué un artista vulgar, ni falto de decoro, ni sus figuras carecen totalmente de expresión, ni su dibujo ha de calificarse de incorrecto. Usa de los colores con bastante propiedad, y comienza á revelar el relieve de las distintas partes del cuerpo valiéndose del modelado». «Como los maestros del Norte, Juan Sánchez de Castro pintó sus tablas al temple, y al óleo aquellos miembros que desea realzar, y reviste la composición de un barniz secante, que da brillantez á los colores y los preserva de las injurias de la atmósfera. Sin ser del todo extraño á los adelantos de los pintores que en el extranjero se distinguen, desconoce la perspectiva, no acierta á dar á las figuras toda la expresión que desea, supliendo la falta con leyendas explicativas del pensamiento; es débil en la anatomía, ignora lo que constituye la verdadera gracia, y hace los cuerpos en demasía esbeltos» [1].

Todo esto sólo pudo decirlo Tubino del Juan Sánchez de Castro anterior á la *Virgen de la Hiniesta*.

---

1) TUBINO: *Céspedes* (Madrid, 1868), pág. 103.

Digitized by Google

Describe este cuadro el Sr. Gestoso en los siguientes términos: «La efigie de Nuestra Señora está en el centro *sentada en un precioso trono con dosel;* á la derecha» — el Sr. Gestoso describe el cuadro tal como se le presenta; advertimos esto para evitar confusiones, cosa que él no advirtió — «tiene á San Jerónimo con traje cardenalicio y hojeando un libro, á la izquierda el Santo Apóstol», — San Pedro, — «con capa pluvial, llevando en las manos una cruz, un libro y las simbólicas llaves. En la parte superior del cuadro se ven dos ángeles que sostienen el capelo y la tiara. Arrodillada á los pies de la Virgen hubo una figura orante de varón de cuyos labios salía una cinta blanca con leyenda latina»[1], que dice: *Santa Maria ora pro me pecatore,* y añade que Ceán Bermúdez hubiera tratado mejor á Sánchez de Castro, de conocer como suya la *Virgen de la Hiniesta.*

Interesante, muy interesante es para mí esta obra de Sánchez de Castro. Dice el Sr. Gestoso que por tradición consta que *la Virgen* allí pintada no es otra que la de la *Hiniesta,* que está en su altar de San Julián de Calatrava; y así ha de ser, porque si *la Virgen* no estuviera en la tabla como retratada, no se comprendería que fuera tan poca cosa comparada con las *figuras de San Pedro y de San Gerónimo,* figuras de mucho relieve, de buenas proporciones y de rostros muy modelados y bien acabados. La presencia de los dichos santos prueba, en efecto, que se trata de la *Virgen de la Hiniesta* que de Cataluña llevó á San Julián de Calatrava el caballero Per de Tous, esto es, Pedro de Tous, quien, además, tenía como santo tutelar á San Gerónimo, como luego veremos. La figura del orante, en mala hora cortada de la tabla, no podía ser otra que la de mosén Per de Tous padre.

Esta tabla, por su factura, pertenece al último cuarto del siglo XV, y si es recomendable la cabeza de *San Pedro* por lo muy acabada y lo delicado de su modelado, no lo es menos la de *San Gerónimo,* cuyo cabello y largas barbas están tratados en grandes masas, con verdadero arte, y no con aquella caligrafía capilar que

1) Gestoso: *Sevilla monumental y artística* (Sevilla, 1889), tomo I, pág. 210. — El Sr. Gestoso da á Sánchez de Castro la *Virgen del Aguila* de Alcalá de Guadaira: *Ensayo de un diccionario de los artífices que florecen en esta ciudad de Sevilla desde el siglo XIII hasta el XVIII* (Sevilla, 1900), tomo II, pág. 100.

Digitized by Google

todavía triunfa en la de *San Pedro*. Hay proporciones; el oro, limitado á los nimbos y á la guarnición de la capa pluvial de *San Pedro;* pero el plegado es muy pobre. Con esto se comprenderá que Sánchez de Castro no pudo ser en tiempo alguno maestro de Alfonso el de San Cugat del Vallés.

¿Salió Alfonso de la escuela de Pedro de Córdoba? No, porque éste se retrató en su tabla, y en ella está vestido, en el centro de la misma, de traje talar blanco, con mangas verdes, representando un mozo, á quien podremos dar á lo sumo treinta años, si admitimos que la impericia del pintor pudo ser causa de no fijar con exactitud los rasgos de su fisonomía, falta no de líneas, sino de carácter, por carecer de modelado, y estar tocada la cabeza como entre nosotros para las obras del primer tercio del siglo, en tanto que en la tabla de San Cugat Alfonso de Baena nos ha dejado su retrato con tanto arte pintado que se anticipó en dos siglos á los grandes maestros andaluces.

Alfonso y Pedro pudieron entrambos salir de una escuela de Córdoba cuyo estado en 1475 nos revela el cuadro de Pedro, en tanto Alfonso se nos revela el maestro perfeccionado al contacto de una escuela superior.

Proporciones y cierta gracia y donaire tiene la Virgen cordobesa, vestida de encarnado y manto azul de grandes ramajes y florones de oro, uno de los cuales se nos presenta á la vista con todo su desarrollo, como le veremos en una tabla de Granollers, para demostrar el mal gusto de la época, que había de exigir del artista tales manifestaciones de la riqueza indumentaria; pero no es esta la mejor figura: aventájala la del ángel vestido de blanco con rica capa pluvial y alas de pavo real. La cabeza es varonil, enérgica, y sus grandes melenas son rubias. Lleva su frente ceñida por una diadema sobre la cual se levanta una cruz, la que es de notar por tener el palo central muy alto, y muy corto el transversal; cruz que encontraremos en otra obra cordobesa, en el *San Miguel* de Bermejo; cruz que no llamaré eyckiana por encontrarse en el retablo de Gand, como tampoco diré originaria de los pintores del duque de Berry, como lo asegura el Sr. Buchot, porque se trata de un tema de la Edad Media.

Ni las figuras de los santos tutelares del canónigo, ni éste,

Digitized by Google

tienen la importancia artística del *San Gabriel*. Las cabezas son mejores las de los santos que la del canónigo Diego Sánchez de Castro, y esto que se trata de su retrato.

Como obra de color es caliente, y yo la creo pintada al óleo. Advierto que por falta de luz tuve que alumbrar varios cabos de vela. Nada de fondos dorados, salvo el corto fondo que aparece á espaldas del Padre Eterno.

Esta obra por sí sola basta para indicar el camino que conduce á Alejo Fernández de Córdoba, cuyas grandes obras están en la sacristía del altar mayor y sacristía de los cálices de la Catedral de Sevilla, y en la iglesia de Santa Ana de Triana. Parece imposible que aun la sugestión que ejerce Murillo no haya permitido colocar á Alejo Fernández en el puesto que por sí sola le ganó la encantadora *Virgen de la Rosa* de Triana.

Pero si por Pedro de Córdoba se va á Alejo Fernández, Alejo no es sino el compañero de Alfonso y de Bermejo, sus predecesores Las obras de estos tres grandes maestros bastan para inmortalizar á la escuela cordobesa, para inmortalizar la pintura andaluza.

Hoy, al conocerse por propios y extraños el valor y mérito de la escuela de pintura catalana cuatrocentista; hoy, al conocer las obras catalanas de los coetáneos de Alfonso, no parecerá atrevida la conclusión de que pudiera venir á estudiar pintura un andaluz en nuestra escuela. Pero yo creo que tiene trascendencia lo que voy á decir sobre ese paso, porque me parece que voy á justificarlo, documentándolo.

Per de Tous pasó á Castilla en 1375 con motivo del matrimonio de la infanta de Aragón Leonor con el hijo de Enrique II, Juan II. Sea por lo que fuere, que el analista Zúñiga no lo dice, Per de Tous, como le llamaban en Sevilla, acabó por establecerse en dicha ciudad, casó con Ana de Sandoval y fundó familia, erigiendo en San Julián de Calatrava una capilla á la *Virgen de la Hiniesta* ó de la *Ginesta,* que él se trajo por devoción á Sevilla, y en dicha capilla está la sepultura de su familia, todo lo cual consta de una inscripción de la misma del año 1407, fecha del fallecimiento de Per de Tous.

Ocupaba la *Virgen de la Hiniesta* el centro del altar ó reta-

Digitized by Google

blo, en el que se pintaron *la Visitación, la Presentación, la Encarnación* y *la Circunsición* á la izquierda del mismo, y en la derecha *la Purificación, los Desposorios, la Natividad* y *la Epifanía,* cuadros ó tablas desgraciadamente perdidos; pues, de haberse conservado, tendríamos conocimiento de su escuela y del estado de la pintura sevillana, de ser de esta escuela, en 1407.

Hijo y heredero de Pere de Tous lo fué Pere de Tous y Sandoval, que casó con una Monsalve, segoviana, pero, como su padre, establecido en Sevilla. Este Pedro de Tous *el Mozo* liquidó el patrimonio de Cataluña, y en esta ocasión hizo donación de su casa solariega para que fuera convertida en convento, y este es el origen del convento de San Jerónimo de Vall d'Hebron [1], cuyas ruinas aun persisten y cuyo claustro construía en 1468 Jaime Alfonso, por mí identificado con el Alfonso de Baena de 1494.

Si nosotros conociéramos la historia detallada de la construcción del convento de San Gerónimo de Vall d'Hebron, sabríamos probablemente si más ó menos intervino en ella Pere de Tous *el Mozo,* y si éste envió sus andaluces para que, á la vez que trabajaran en su obra, se perfeccionaran en el estudio de la arquitectura y de la pintura.

¿Qué resulta en definitiva de todo esto? Que un andaluz es causa de la construcción del monasterio de San Gerónimo de Vall d'Hebron, y que en éste trabajaba en 1468-1471 un Jaime Alfonso, que parece ser Alfonso de Baena, y que en San Cugat, vecino de San Gerónimo, pintaba por el mismo tiempo un pintor llamado Alfonso.

Alfonso no pinta á la catalana. Alfonso parece ser el primero que pintó aquí al óleo sus retablos. De Alfonso ha dicho el señor Justi que su tabla «es la única pintura de un catalán del mismo siglo que en el empleo exclusivo de los colores y en el paisaje concuerda con Dalmau» [2]; concordancia que aceptamos sólo como prueba del paso de Alfonso por nuestra escuela, pues Alfonso

---

1) Todo lo que se sabe de los Pere de Tous se puede ver en los dos artículos de Ricardo Cortés y Domínguez sobre *La Virgen de la Hiniesta,* publicados en la *Sevilla Mariana* (Sevilla, 1883), tomo V.

2) Justi: *Estudios sobre el Renacimiento en España,* traducidos por Francisco Suárez Bravo (Barcelona, 1892), pág. 115.

Digitized by Google

pinta á la andaluza, como pintará dos siglos más tarde Velázquez.

Justi señala como lo más notable de la tabla de Alfonso «las cinco expresivas y características cabezas» del mismo; pero es la verdad que en punto á expresión no adelantan ni á Huguet ni á Pablo Vergós. En lo que adelantan es en el modo de poner el color, tal vez por pintar al óleo; en el modelado fuerte, robusto, enérgico, lleno de vida, por traer á concurso todos los recursos de los contrastes de la luz.

Si todas las cinco cabezas son admirables, lo es más que ninguna aquella que, escondiéndose detrás de los personajes del cuadro, nos da á conocer la vera efigie del autor del mismo. Aquella cabeza desgreñada, morena, de grandes y brillantes ojos, es el retrato de Alfonso, es un retrato como no los pintará la escuela sevillana hasta el siglo XVII. Y en ese retrato no se puede reconocer ni á un catalán ni á un aragonés, sino á un andaluz, pero también á un discípulo, á un hombre formado en el estudio de la cabeza de *San Andrés* de Luis Dalmau en el *retablo de los Concelleres*.

Para pintar dentro de la escuela catalana como pintó Alfonso no se necesitaba sino de la alma ardiente, impetuosa, de un meridional. Todo lo que puede pedirse en punto á expresión de la individualidad pasiva, ó de la individualidad activa dentro de círculos prudentes ó decorosos, como dirán los estéticos del siglo XVI, todo esto lo había dado la escuela catalana. Sólo en uno de sus maestros, sólo en Benito Martorell, hemos encontrado una dirección hacia la expresión de los sentimientos no contenidos, y esa escuela ó dirección no podemos decir que Alfonso no pudiera sentirla, por cuanto la *Adoración del cuerpo de Cristo,* de Benito Martorell, tal vez se repetía á su lado por Bernardo Martorell. No queremos decir que Alfonso sintiera esa influencia, ni tomara por ese camino, que en caso siguió otro de sus compatriotas: queremos sólo significar que Alfonso encontraba un terreno preparado para desarrollar sus cualidades nativas, sus impulsos de raza, destinados á poner aquí en movimiento á los grandes maestros del arte extático.

Se ha dicho que en la pintura de Alfonso se siente Italia, se siente la escuela toscana. Esto último lo ha dicho el Sr. Golferichs en el *Catálogo de la Exposición de Arte antiguo de Barcelona de 1902,*

Digitized by Google

ALFONSO: SU RETRATO EN EL RETABLO MARTIRIO DE SAN MEDÍN
San Cugat del Vallés

Digitized by Google

Digitized by Google

núm. 221, y lo ha repetido D. Raimundo Casellas. Yo no recuerdo qué toscano pueda dar razón de las tres cabezas de Alfonso aquí reproducidas. Para buscarle maestros en Italia á Alfonso es necesario ir al Norte, á la escuela de los Bellini, en donde creo que se formó Antonello de Mesina. Juan Bellini y Antonello pudieron enseñar lo que sabía Alfonso. Pero yo no veo necesidad alguna de admitir ese contacto entre Alfonso y los maestros venecianos. He dicho que quien pintara como Huguet y Pablo Vergós podía elevarse á pintar como pintó Alfonso con sólo tener el alma caliente de un andaluz, y esta es nuestra convicción. Alfonso de Baena nos llegó pintando como Pedro de Córdoba: vió los *retablos de los Concelleres, de San Abdón y Senén de Tarrassa* y del *Condestable* de Barcelona, y se transformó; y, claro está, al pintar como Huguet y Pablo Vergós, pintó á su manera, esto es, pintó como Alfonso... de Baena.

Diez y ocho años más tarde nos encontraremos en Barcelona con otro cordobés, con Bartolomé Bermejo. Creo que parecerá demasiado pronto el poner á éste en nuestra escuela, y al lado de Alfonso; pero cuando nos encontraremos obligados á confesar que no sabemos de dónde vino y en dónde se formó, se recordará entonces, seguramente, á su compatricio Alfonso, porque éste explica á Bermejo, como Bermejo al cordobés Alejo Fernández; y desde luego daría yo á Bermejo al lado de Alfonso ya en 1473, si pudiera decir qué fué de Alfonso después de pintar el retablo de San Cugat del Vallés.

Digitized by Google

CAPÍTULO V

LA ESCUELA CATALANA EN AVINYÓ

DESAPARECE Alfonso de la historia en 1473, con su única obra conocida, y al desaparecer suenan en Avinyó, pintando en el palacio del rey René, dos pintores, un catalán y un castellano. «El catalán ejecutó cinco tablas, que fueron colocadas en una capilla de Avinyó.» Seguramente en el palacio del rey René, entonces en construcción. «El otro, que había venido de Castilla, hizo algunos *portraits*» — retratos, imágenes — «de santos. Al catalán se le entregaban á cuenta de sus trabajos, en 23 de octubre de 1476, 8 florines»[1].

No me explico, cuando tanto se ha impreso y se imprime en París sobre los Primitivos franceses, cuando tanto han hecho para esclarecer y explicar la escuela provenzal dos miembros del Instituto de Francia, tan competentes y documentados como los Sres. Lafenestre y Bouchot, y un crítico como el Sr. Hulin de Loo, cómo han podido olvidarse de la presencia en Avinyó, en 1476, de un pintor catalán y un pintor castellano. Debemos catalanes y castellanos eterno reconocimiento á Lecoy de la Marche, todavía dejado de lado por los Sres. Requin y Bayle, porque cuando se ha tenido por probable que Dalmau saliera de una escuela de Avinyó, que no tiene hasta Froment un maestro de su altura, y se ha hablado de la influencia del arte provenzal en

1) LECOY DE LA MARCHE: *Le roi René*, etc. (Paris, 1875), tomo II, pág. 98.

Digitized by Google

el catalán, que no aparece en parte alguna, podemos, gracias á Lecoy de la Marche, decir que si el catalán y el castellano no fueron á Avinyó á enseñar á los provenzales, tampoco fueron á aprender: fueron allí á trabajar de su arte, en donde sólo, lógicamente, se podía recibir á quienes pudieran llamarse sucesores de Froment, que desaparece en el preciso momento de sonar en Avinyó el catalán y el castellano.

Entiendo que no hay tal castellano en Avinyó en 1476, sino un artista de lengua castellana y de nación castellana, esto es, un andaluz, un cordobés salido de la escuela de Barcelona con el catalán. Creo que esto se aceptará sin discusión. ¿Cuándo salieron? Si ese catalán y ese cordobés se habían comprometido fuertemente por el rey René, está claro que hubieron de seguir sus banderas al retirarse de Barcelona en octubre de 1472. Pudieron también marchar antes á la corte del rey René; pudo éste llamarles para honrar á Barcelona, que tan tenazmente sostenía su bandera, en la persona de sus artistas, como lo había hecho el Condestable, y esto desde julio de 1466, desde su proclamación como rey de Aragón y Conde de Barcelona. Es decir, nuestros pintores pudieron llegar á la corte del rey René dos años antes de que en ella aparezca Nicolás Froment.

Creo que en cualquier tiempo en que se ponga el paso del pintor catalán y su compañero al lado del rey René, como sea antes, años antes de 1476, no habrá discusión, y la habría poniéndoles en Avinyó de primera entrada en 1476, porque para este año no hay explicación, como no se quiera que el castellano sea el maestro Alfonso.

Decir que más de una vez hemos recorrido la Provenza en busca de los cuadros del catalán y del castellano que en ella pintaron en 1476, casi es inútil. Repetiré que el último viaje ha sido en agosto-septiembre de 1905. ¿Qué he sacado de mis viajes? La convicción de que algo hay en Provenza que puede ser nuestro, que puede ser obra del catalán y del castellano, pero nada tan evidente que haga indiscutible mi convicción.

No puedo decir qué pintor catalán fué el que pasó á Avinyó, pero delante del *San Siffrein* de su Seminario yo recuerdo el *San Liborio* de Cabrera. Es de la escuela de Froment, han dicho

Digitized by Google

SAN SIFFREIN
Seminario de Avinyó

en Francia del *San Siffrein*. ¿A qué escuela hubieran dado la obra de Cabrera, de encontrarla en Provenza? Díganlo los que estas páginas lean. Lado por lado pongo el *San Liborio* y el *San Siffrein,* y, sin querer sostener que se trate hasta de un mismo modelo, digo que bien pudiera serlo. Por el dibujo, por la gallardía de las figuras, por su naturalismo, nadie recusará la comparación. Si acudimos á la pincelada, á la manera de poner el color, á la técnica pictórica, recordaré que el *San Liborio* lo he dejado en 1450. De ser Cabrera el autor del *San Siffrein* y el pintor del rey René de 1476, cuéntense estos veintiséis años intermedios para su progreso técnico. Cabrera es también de los que desaparecen tan pronto llegamos á conocerlos. Hemos dicho que es el almirante Cabrera quien apellida á los catalanes contra el rey Juan II. El pintor Cabrera pudo comprometerse y emigrar. Por su alcurnia pudo el rey René llamarle á su lado.

Engañaríase quien se imaginara que hay oposición entre la factura del *San Siffrein* y el *San Liborio,* irreductible ó inexplicable. Nada de esto: podrán no ser de una misma mano, pero pudieran también serlo. Yo no quiero insistir, porque com-

Digitized by Google

prendo que esa intrusión de la escuela catalana en Francia no ha de ser simpática á los patriotas franceses, que escriben libros admirables de crítica artística como el Sr. Bouchot. Nuestra escuela, hasta hoy desconocida, se presenta con pretensiones sobrado grandes para que no se crea necesario moderarlas. Sería hacer demasiado honor á su introductor.

JUAN CABRERA: SAN LIBORIO
Sala Capitular de la Catedral de Barcelona

Otra grande obra anónima provenzal reveló al mundo artístico la Exposición de los Primitivos franceses, y ésta es *La Piedad,* que perteneció al hospicio de Villeneuve-les-Avignon y hoy está en el Louvre. Su mayor elogio lo ha hecho el Sr. Bouchot: «Los flamencos — dice — no tienen nada superior.» Esta cuestión no me interesa. Lo que realmente me importa saber es lo que han dicho de esa gran tabla cuantos la han estudiado, y, al resumir lo que se ha dicho para su atribución, bien me ha de ser permitido reclamar la atención del que leyere para que se vea si salen más justificadas de las plumas extranjeras que de la mía esas identificaciones sobre las

Digitized by Google

cuales luego se fundan teorías y se derivan escuelas; pues, aun cuando de mayores maestros se trata, ni para mí, ni para mi tiempo, pasa lo del *magister dixit*. A todos se nos deben exigir iguales pruebas.

Tócale el primer puesto en Francia al Sr. Lafenestre, quien, delante de la famosa tabla, después de ponderarla cuanto se merece, exclama: «Por desgracia desconocemos el nombre del pintor». Buscando á quien atribuir dicho cuadro, entiende que tiene títulos bastantes Juan Changenet de Langres, llamado el Borgoñón, que repartía su tiempo entre Dijón y Avinyó. Pero lo que nos faltan precisamente ahora son esas tablas de Changenet reveladoras del arte de *La Piedad*. En el capítulo VI, dedicado á los pintores de los Duques de Borgoña, no encuentra ocasión el Sr. Lafenestre para dedicar á Changenet una sola línea. Se cita á éste al hablar de la escuela de Avinyó[1] y de *La Piedad*, su obra caudal. ¿Es, pues, que se da por ínterin á Changenet, sólo porque de éste se sabe que tuvo varios ó muchos encargos y fué casado con una aviñonesa? Cuando se atribuyó á Charton, el autor de la *Virgen de la Misericordia* del Museo Condé, se hizo atraídos por lo patético de su composición; pero el Sr. Lafenestre ya nota la imposibilidad de la atribución por su diferente factura. La *Virgen de la Misericordia* se distingue por su factura *légère, mince:* la otra, por su *exécution puissante, grasse, colorée, intense*[2].

Ha sido el Sr. Bouchot quien ha indicado á Charton como posible autor de *La Piedad* de Avinyó. Pero el Sr. Bouchot también ha indicado la misma posibilidad para el limosino Villate, lo que no se comprende aun no siendo él de los que «no están lejos de atribuir á Villate el retablo de Boulbon», hoy en el Museo del Louvre, que él da á Charton[3], pues es de toda imposibilidad llegar por el retablo de Boulbon á *La Piedad* de Villeneuve-les-Avignon.

Pero ¿qué opina el Sr. Bouchot del arte, del estilo, de la gran tabla de *La Piedad?* «Seguro estoy — dice — que flamenco

1) Página 46.
2) Página 48.
3) Bouchot: *Les Primitifs français* (Paris, 1904), pág. 255.

Digitized by Google

alguno pudo elevarse á tal altura, que italiano alguno era capaz de expresar tal dramatismo, sin frases, sin lo *terribile* querido de los ultramontanos, y, sobre todo, que ni unos ni otros poseían *une matière aussi «peintre»* por su tiempo»[1].

Dice todavía: «Se habla en estos momentos, á propósito de ese cuadro, de España. Pero un *graffito* del tiempo, inscrito al cuchillo en el marco, da el nombre *Honorat Rousset*. ¿Se trata del pintor ó del sacerdote representado?»[2] Ya hablaremos del *graffito;* pero como éste nada decide, lo que resulta es que, contra esa atribución á España de *La Piedad,* nada dice el Sr. Bouchot. ¿A quién se alude en las anteriores líneas?

Un perito, un conocedor, D. Jorge Hulin de Loo, que estudió la *Exposición de los Primitivos franceses desde el punto de vista de la influencia de los hermanos van Eyck en la pintura francesa y provenzal*[3], secretario de la «Exposition des Primitifs flamands», dice de *La Piedad* que, si no era la más perfecta de las obras expuestas, era la que causaba mayor impresión. La «impresión general—añade —es intensamente patética, poseída de una religiosidad apasionada, *que hace pensar en España mejor que no en Francia ó Italia*». «Tiene *La Piedad* del hospicio de Villeneuve una importancia histórica considerable: nos revela una *nacionalidad artística*. El arte que representa es muy típico, muy característico: tiene un fuerte sabor del país. Es la prueba decisiva de que este arte de Avinyó es francamente distinto del de la Francia real, de Tours ó de París.» Busca el Sr. Loo los antecesores de ese arte nacional, y dice que es imposible dejar de comparar *La Piedad* con *la Virgen de la Misericordia,* que á la sazón se estimaba perdida, y de la cual él hablaba por una litografía que le había enseñado D. Enrique Bouchot, director de la Sección de Estampas de la Biblioteca Nacional de París. Mostróme á mí éste una fotografía del cuadro del Museo Condé, ya descubierto el cuadro, y yo no he de negarlo: sin las diferencias de factura, la filiación no sería imposible, pero no sin dejar de observar yo que el dramatismo no se ve por ningún

1) Idem ídem, pág. 251.

2) Idem ídem, pág. 251, nota 2.

3) Hulin de Loo: *L'Exposition des Primitifs français au point de vue de l'influence des frères van Eyck sur la peinture française et provenzale* (Bruselas, 1904).

Digitized by Google

lado en la *Virgen de la Misericordia,* y que es esta nota altamente dramática lo que al Sr. Loo, estimándola característica, le ha hecho pensar en el arte español[1].

«¿Qué edad tiene esa pintura?», se pregunta el Sr. Loo, y se contesta en los siguientes términos: «Faltos de elementos determinantes, no es fácil fecharla. Yo pienso que M. Bouchot tiene razón colocándola *hacia el centro de la segunda mitad del siglo XV.* Sería, por tanto, casi contemporánea del gran tríptico de Nicolás Froment»[2]. Es decir, traduciendo el texto citado en cifras, la obra sería del año 1475. En las fotografías de la casa Goudard, de París, se le ha dado el año 1470. Para mí lo que resulta de todas estas fechas es que *La Piedad* se pone en la época en que aparecen en Barcelona los cordobeses y en Avinyó el pintor catalán y el pintor castellano.

Pero ¿qué ha producido la escuela catalana que explique *La Piedad* aviñonesa? A esto contesto: la *Adoración del cuerpo de Jesús,* de Benito Martorell, de la cual tenemos, para mí indudablemente, una repetición de los días que historiamos.

Presentóse fuertemente restaurada y barnizada esta repetición en la Exposición de Arte antiguo de Barcelona por el Sr. Cerdá, no siendo posible negar que no sea pintada al óleo; pero desde luego, comparada la repetición del Sr. Cerdá con la *tabla de los Diputados* (véase página 192), la repetición acusa una mano diferente, un procedimiento artístico diferente, un empleo del color, un modelado y unas sombras que revelan una época posterior, como no se mantenga para Benito Martorell esa repetición para los últimos días de su vida (1453).

Habiendo cargado á Benito Martorell con la paternidad del *retablo de la Transfiguración* de la Catedral de Barcelona, no siento ganas de dejarle esa repetición; y como quiera, pues, que tengo un Bernardo Martorell que por su nombre y fecha de su aparición tengo derecho á relacionarle íntimamente con Benito, yo he de creer posible esa repetición de la *Adoración del Cuerpo de Jesús* por Bernardo, y para la segunda mitad del siglo XV.

---

1) Obra citada, págs. 47 á 50.
2) Idem idem, pág. 49.

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

Bernardo Martorell suena á los cinco ó seis años de haber fallecido Benito, que pudo ser su padre. En el año 1459 se encarga de pintar la cera del gremio de Freneros con motivo *de las solemnidades de Semana Santa*[1]. Luego en los Manuales del notario Francisco Tarrassa, que lo fué de dicho gremio, le encuentro formando parte de la Junta del mismo en 2 de abril de 1467 y 12 de abril de 1468. Su última mención, para mí, es la de 24 de mayo de 1479, y se puede ver en el protocolo de dicho año del notario Ginebret Dalmau. Pertenece, pues, de lleno, Bernardo Martorell, á la época de la aparición de *La Piedad* de Villeneuve-les-Avignon, á la época de la aparición de los cordobeses en Barcelona. ¿No era Bernardo sino un artista capaz de reproducir la tan celebrada obra de su padre? Aun así, en forasteros, en gentes aficionadas á la escuela de la expresión, Bernardo Martorell pudo ejercer influencia, y ésta por sí sola la había de producir, y honda, la obra de Benito, que íntegra entonces se conservaría en la Diputación de Cataluña.

Cuando podemos poner al lado de *La Piedad* de Villeneuve-les-Avignon la obra de los Martorell, y, para después de *La Piedad* citada, *La Piedad* del por un momento conocido del mundo artístico como Bartolomé Roux, Bartolomé Bermejo, no creo que nadie pueda disputarnos un cuadro con antecedentes en Cataluña; antecedentes que no ha sido posible encontrarle en Francia, en Flandes, en Italia ni en Provenza. Y no sólo le encontramos antecedentes gráficos, pictóricos, sino maestros conocidos, y un maestro posible.

Repítese en la tabla de los Martorell cuanto de *La Piedad* ha dicho el Sr. Bouchot. El dramatismo está por los Martorell expresado sin frases, sin gestos, sin el *terribile* del ultramontanismo. El dolor expresado es grande, pero está contenido: de aquí lo patético de la composición, que llega á lo hondo. Hasta qué punto había y hay en la tabla de los Martorell materia pictórica, lo dice claro nuestra reproducción. Jugo, pastosidad, color, solidez y sencillez, todo se encuentra dentro de una composición patética, de la cual ya sabrá distinguir el inteligente las

1) Archivo de la cofradía de Freneros: *Llibre de rebudes de 1459.*

Digitized by Google

exageraciones y aun deformaciones debidas á la impericia del restaurador Planella.

Ahora bien: ¿qué diríamos de Bernardo Martorell si se nos hubiese revelado con una tabla como la del Sr. Cerdá, al encontrarnos delante de *La Piedad* aviñonesa, hay que repetirlo hasta la saciedad, inexplicable por otras escuelas que no sean la nuestra? Pues diríamos que Martorell era el autor de *La Piedad* de Villeneuve-les-Avignon. Y diríamos que merecen ser comparados los ángeles de la tabla de Martorell con el ángel de *La zarza ardiendo,* y hasta podríamos adelantarnos á decir que el *Ángel abrazado á la Cruz* es de la propia familia del *Ángel* de Froment. Añadiríamos que si la tabla aviñonesa se pintó en 1470, se hizo cuando en Barcelona reinaba el rey René, y que si se da por pintada en Barcelona y luego llevada á Avinyó, con esto se explicaría que su arte no hiciera escuela en Provenza. Y también, de haberse pintado en Avinyó, se explicaría que no hubiese hecho escuela por su sentido pietista, contrario al temperamento suave y plácido del provenzal.

Si en Francia se abandona la busca y rebusca de obras que expliquen en Provenza la aparición de una obra tan patética como realista cual es *La Piedad* de Villeneuve-les-Avignon, surgirá entonces claro su extranjerismo, y entonces, confesado por todos lo dicho por el Sr. Hulin de Loo, un flamenco, que *La Piedad fait songer à l'Espagne plutôt qu'à la France ou à l'Italie,* se dará á España tan grande obra; y, al dárnosla, como no la podrán reclamar ni Portugal, ni Castilla, ni Andalucía, ni Valencia, ni Aragón, se convendrá en que la famosa *Piedad* salió de la escuela catalana, y, encontrándose en ésta con la obra de Martorell, se dirá que, si no está probado que sea de Bernardo, es de su escuela; y, en vista de la gran *Piedad* de Bartolomé Bermejo de la Catedral de Barcelona, que es éste su autor.

Justificaría su filiación catalana la comparación con *La Piedad* de la puerta de este nombre de la Catedral de Barcelona, que aquí reproducimos á dicho efecto, reservándonos hablar de ella para más adelante. La escultura y la pintura se dirá, quiero creerlo así, que pertenecen á una misma escuela, y esto por el momento basta á mi determinación.

Digitized by Google

Bartolomé Bermejo: La Piedad de Villeneuve-les-Avignon

Digitized by Google

Digitized by Google

Pero en *La Piedad* de Villeneuve-les-Avignon hay un *graffito,* esto es, una inscripción trazada con una punta dura en el marco del cuadro, y al lado, y á la altura de la cabeza del sacerdote orante y donante. Esta inscripción, revelada por el señor

La Piedad de la puerta de su nombre de la Catedral de Barcelona

Bouchot, dice *Honorat Rousset*. De esta inscripción dice el Sr. Bouchot que «es del tiempo» *(loc. cit.)*. No comprendo esta aseveración, que hará pensar, al que esto lea y vea la reproducción de la tabla, que está escrita ó en caracteres cursivos góticos ó en monacales, como los de la orla. Nada de esto. La inscripción está en hermosas letras romanas del siglo de Augusto, aun cuando

Digitized by Google

trazadas á la ligera, esto es, sin miramiento alguno. Cierto que este alfabeto no era desconocido de los miniaturistas de la época, pero no era el corriente. Aun el francés Jerson no lo había inventado para uso de venecianos en la imprenta en 1470. Sin distingos ni reparos, el *graffito* en cuestión se ha de reputar del siglo XVI.

¿Qué intención pudo tener el que lo escribió? ¿Quiso conservar el nombre del donante ó el del pintor? ¿Sabía de oídos ó de otra manera que uno ú otro se llamaba *Honorat Rousset?* ¿Tradujo un nombre extranjero al provenzal de la inscripción?

En abril del año pasado 1905 se publicó en la *Gazette des Beaux-Arts,* de París, un artículo firmado por el Sr. H. Cook, quien tradujo la firma latina del mismo *Bartolomeus Rubeus,* y en su consecuencia dijo que el cuadro lo había pintado Bartolomé *Roux*. Ahora bien: *Roux* y *Rousset* son un mismo nombre, éste en diminutivo. ¿Que hay aquí más que una coincidencia fortuita? Puede que sí: Roux y Rousset son apellidos bien conocidos en Francia. Pero el caso es que, habiendo hecho notar el Sr. Casellas, en *La Veu de Catalunya,* que el *Bartolomeus Rubeus* se traduce por *Bartolomé Bermejo* en castellano, y que este Bartolomé Bermejo es bien conocido, en Inglaterra y en Francia no ha habido oposición en dar á Bartolomé Bermejo el cuadro, que antes se había dado al pintor francés desconocido Bartolomé Roux. Dígase ahora: ¿si el autor del *graffito* de *La Piedad* hubiese traducido del castellano al francés el apellido *Bermejo,* no era posible que, considerándole como un diminutivo, lo tradujese por *Rousset?* ¿Son todo esto sutilezas? Por lo menos no quiero que lo sean, ni tengo por qué sutilizar, desde el momento que no podría decir que fueran uno mismo Honorato y Bartolomé Bermejo. Ello es, sin embargo, que yo estoy buscando el pintor castellano que pintó *imágenes de santos* para el rey René, que ya he dicho que debía entenderse por castellano un hombre de lengua castellana, y este hombre había de ser un cordobés, porque sólo de esta escuela podía salir — como castellano — un pintor digno de ser empleado por el rey René. Así, pues, yo no puedo, de buenas á primeras, admitir que no se haya traducido, bien que mal, Bermejo por Rousset. ¿Me empeñaré en sostenerlo?

Digitized by Google

No: porque puede muy bien ser que el Honorat Rousset sea el orante.

Si, esto dicho, volvemos á la obra pictórica, ésta, ó yo me equivoco mucho, ó ha de volver ahora más nuestra que antes, por lo mismo que hemos podido acercarla á Bartolomé Bermejo, y á éste ha de dejársele en ínterin se vea más claro, ya que, falto de antecedentes, no puedo decir que el repetidor Bernardo Martorell hubiese nacido para tanto.

No hemos dicho todo lo que puede decirse en favor de Bermejo como autor de la tabla de Villeneuve-les-Avignon. Al hablar de su *Piedad* barcelonesa volveremos sobre lo dicho, notando la otra *Piedad* que bien pudo salir de su lápiz, ya que no de su pincel, pues se trata de una obra escultórica.

Pero en el Museo Calvet, de Avinyó, hay una tabla pintada por los dos lados, tal vez puerta de algún díptico ó tríptico, que el Sr. Cook atribuye á Bermejo. Si admitimos que fuera suyo, la presencia de Bermejo, ya constatada en Avinyó, fortificaría la creencia de ser suya *La Piedad* aviñonesa; y como ya serían tres las obras suyas en Avinyó, y la tabla del Museo Calvet supone otras *imágenes de santos,* yo no dudo que no se tuviera por cierto que el pintor castellano del rey René de 1476 fuera otro que Bermejo.

Quien escapa á todas las conjeturas es el pintor catalán. Cabrera, Huguet, Pablo Vergós, pudieron trabajar temporalmente en Avinyó; pero este supuesto nada resuelve: indicada la presencia en Avinyó de un pintor catalán, no quiero creer, en estos tiempos de restauración del espíritu catalán, que no haya quien no tome á empeño y á gloria el descubrirle.

Digitized by Google

CAPÍTULO VI

LOS CORDOBESES EN LA ESCUELA CATALANA

II. — BARTOLOMÉ BERMEJO

EXPLÍCASE lo inexplicable admitiendo una emigración de artistas cordobeses á Barcelona para la construcción del monasterio de San Jerónimo bajo la protección de Pere de Tous *el Mozo*. Aunque esta emigración creo que la justifican la presencia de Jaime y de Alfonso de Baena, si con ellos no hacemos venir á Bartolomé Bermejo, ó no convenimos en que éste vino á sus instancias, el misterio de la presencia en Barcelona de Bermejo desde 1490 al 1495 inclusives no tiene explicación de ninguna clase. Vino entonces porque vino, vino á estudiar aquí y aquí se quedó y murió; porque lo raro del caso es que, si no sabemos cuándo y cómo vino, tampoco sabemos cómo y cuándo se marchó.

Piferrer fué quien descubrió á Bermejo: él es el primero que revela al mundo la existencia de un grande artista que aun espera el universal reconocimiento de su mérito, gracias á lo poco hasta aquí hecho para levantar su memoria.

Débese *a priori* dar una explicación del silencio que se hizo alrededor de un hombre de gran mérito: ¿cómo, de quien tiene á honra recordar en Barcelona que es cordobés, Pacheco, no encontró rastro alguno, ya que en su *Arte de la Pintura* ni siquiera le nombra? No estaba tan lejos Pacheco de la época de Bermejo para que se pueda creer que se hubiese extinguido en Andalucía el recuerdo del ilustre hijo de Córdoba. ¿Sería que Pacheco sa-

Digitized by Google

crificó la memoria de Bermejo por la rivalidad viva entre las escuelas de Córdoba y Sevilla? Lo cierto es que el erudito Pacheco, que tantas y tan interesantes noticias da de los pintores andaluces, no olvidando á Sánchez de Castro, tal vez por dársele como jefe de la escuela sevillana, no hace mención alguna de Bermejo. El moderno historiador de la escuela cordobesa, Sr. Ramírez de Arellano, tampoco ha ilustrado la vida y obra de Bermejo, pues sólo ha podido, como el Conde de la Viñaza en sus *Adiciones al Diccionario de Ceán Bermúdez*, reproducir lo que aquí se había escrito del artista cordobés. Si creyéramos al Sr. Casellas, deberíamos decir que otro de sus conciudadanos, Jusepe Martínez, también ignoró su existencia; pero yo no sé de dónde ha sacado, pues no lo dice, el Sr. Casellas, que Jusepe Martínez fuera «de la provincia de Córdoba», como dice en su artículo *Una taula d'un pintor d'aquí atribuída a l'art francès*[1]; pues, de haber leído el Sr. Casellas la obra de Martínez que cita, leyera en la pág. 39 el extracto de una acta notarial de 1648 que con mayor extensión publicó el Sr. Conde de la Viñaza, de la cual resulta que era «Jusepe Martínez natural y nacido en la presente ciudad de Zaragoza, de edad de cuarenta y siete años, poco más ó menos; que su arte y profesión es pintor, y que lo es de la Magestad del Rey Nuestro Señor», «hijo legítimo y natural de Daniel Martínez, pintor, de nación flamenco, y de Isabel de Lurbe, natural de la Villa de Egea, etc.»[2].

Ni Palomino, ni Ponz, ni Ceán Bermúdez, conocieron á Bermejo. Este, como hemos dicho, renace en 1839 gracias á Piferrer, que le presenta como autor de *La Piedad* y de la vidriera de la capilla bautismal de la Catedral de Barcelona.

Hasta la Exposición de Arte antiguo de Barcelona de 1902 Bermejo era sólo conocido por su cuadro de *La Piedad*, pues su *Santa Faz* del Museo Episcopal de Vich la había dado el señor Casellas á Durero, por mor de su sistema de derivar el arte catalán del cuatrocentismo de la escuela alemana; sistema en que

1) *La Veu de Catalunya* de 5 de agosto de 1905.

2) MARTÍNEZ: *Discursos practicables del nobilísimo arte de la pintura*, edición Carderera (Madrid, 1866), pág. 39.

Digitized by Google

aun se afirma á raíz de confesar su equivocación en el citado artículo de *La Veu,* pues ahora, no pudiendo dar la *Santa Faz* al gran hijo de Nuremberg, convierte á Bartolomé Bermejo en un propio maestro nurembergués.

Conocemos hoy de Bermejo otra obra documentada, puesto que lleva su firma. Trátase de un *San Miguel* de la colección del Sr. Varnher, de Londres, dada á conocer en la *Gazette des Beaux Arts,* de París, en abril de 1905, por el Sr. Cook, quien, traduciendo la firma latina del cuadro *Bartholomeus Rubeus* por Bartolomé Roux, hacía de éste un pintor del mediodía de Francia. Salió al encuentro de esta traducción el Sr. Casellas en su citado artículo, diciendo que debía traducirse el nombre por el de Bartolomé Bermejo, rectificación que sin protesta aceptó el Sr. Cook, quien, de haberle cegado el amor propio, hubiera sostenido su lectura, pues no quita que no pudiera haber existido un Bartolomé Roux por haber existido un Bartolomé Bermejo, pues lo que había de decidir la cuestión eran las condiciones técnicas del *San Miguel;* condiciones que nadie ha discutido, por no conocer el Sr. Cook la obra indubitable de Bermejo, ni haber conocido el Sr. Casellas el *San Miguel* de Londres; condiciones que tampoco puedo yo discutir por encontrarme en el mismo caso del Sr. Casellas.

Juzgando por la fotografía publicada por el Sr. Cook, fotografía que, gracias á la amabilidad de este señor, que me la envió, reproduzco á mi vez, creo que se puede dejar á Bermejo el *San Miguel,* no por la figura del Arcángel, en la que hubiera sido imposible ver la menor huella del dibujo realístico de Bermejo, sino por la del donante, cuya cabeza doy ampliada para que se compare con la del canónigo Desplá del cuadro de *La Piedad* de Barcelona. De modo que, de no haber el tal donante en el *San Miguel,* yo hubiera podido sostener que, no habiendo nada en el *San Miguel* del Sr. Warnher de lo que conocemos en *La Piedad* y en la *Santa Faz* de Vich, no se podía ni debía admitir

Digitized by Google

BARTOLOMÉ BERMEJO: CABEZA DEL CABALLERO DEL SAN MIGUEL
Colección del Sr. Warnher, Londres

Digitized by Google

Digitized by Google

que aquel afeminado arcángel hubiera en tiempo alguno nacido de la paleta realista de Bermejo.

Como se dice vulgarmente, no tiene precio el *San Miguel* para el descubrimiento de la obra de Bermejo, por lo mismo que nos revela la potencialidad de un artista que le permite en una obra en que se codean lo ideal y lo real tratar una y otra modalidad como en pintura se requiere, que en *La Piedad* de Barcelona no se da tal contraste, que un mismo pincel se ve que podía pasar sin violencia del retrato pasivo á la expresión fuerte, barroca, del dolor. Así, cuando el Sr. Cook, al rectificar su artículo de la *Gazette des Beaux Arts,* en *The Burlington Magazine,* acepta y presenta como de Bermejo la *Santa Engracia* de la colección Somzée, hoy en la del Sr. Gardiner, en Boston de los Estados Unidos, no se puede rechazar de plano su restitución, porque nada se opone á que sea autor de la *Santa Engracia* quien lo fué del *San Miguel* del Sr. Warnher. Y todavía se adelantó á más el Sr. Cook, pues ya en la *Gazette des Beaux Arts* reclamó para *Bartholomeus Rubeus* el *San Miguel* del Museo Calvet de Avinyó, el cual se lleva consigo *La Anunciación* del dicho Museo, pues está pintada al reverso del *San Miguel*.

Sin firma los dos cuadros de Avinyó y la *Santa Engracia,* sin ninguna de aquellas características que podremos señalar como de Bermejo, es posible que no haya acuerdo en las atribuciones propuestas por el Sr. Cook.

Fijóse por primera vez la atención de la crítica artística en la *Santa Engracia* cuando este cuadro se expuso en la Exposición de la New-Gallery de Londres en el invierno del año 1900. Dos críticos eminentes, dos hombres de gran autoridad por su saber y erudición, hablaron de la obra, el doctor Friedlaender, en el *Repertorium fuer Kunstsvissenschaft,* y el Sr. Weale, en la *Revue de l'Art chrétien*. Como sienta bien á los maestros, el doctor dijo: «A la escuela española, y para 1480, pertenece la figura de Santa Elena, casi de tamaño natural, procedente de la colección Somzée y presentada como obra de la primitiva escuela flamenca»[1].

1) «Der spanischen Schule und der Zeit um 1480 gehört die fast lebensgrosse Figur der hl. Helena an, die de Somzée unter der Bezeichnung «early flemish School» aus-

Digitized by Google

Un mes después, en mayo, D. W. H. James Weale, al reseñar la dicha exposición, citaba en primer término, de los cinco cuadros que estimaba extranjeros á la escuela neerlandesa, «la muy notable figura, de tamaño natural, de una santa (16), vistiendo un traje de brocado carmesí y oro guarnecido de armiños y manto de terciopelo azul; de pie delante de un trono adornado con incrustaciones, llevando una palma y un clavo, y en la cabeza rica corona, lo cual nos asegura que se trata, ciertamente de Santa Engracia y no de Santa Elena. Ese interesante cuadro debe ser obra de uno de los artistas alemanes establecidos en Zaragoza al principio del siglo XVI»[1].

Tenemos, pues, que mientras un alemán tiene por española la *Santa Engracia,* un flamenco la tiene por alemana; que mientras el primero la fija sobre 1480, el segundo la pone á principios del siglo XVI, ó sea treinta años más tarde; y esta disparidad se da en maestros reconocidos de la crítica y de la erudición artística. Si para decidir sumamos autoridades, diremos que estiman española la *Santa Engracia* los Sres. Friedlaender, Phillips y Cook; de la opinión del Sr. Weale no conocemos otro. Tampoco conocemos maestro alemán alguno en Zaragoza á principios del siglo XVI.

Sabemos la opinión de D. Claudio Phillips por haberla recordado el Sr. Cook en su artículo de *The Burlington Magazine,* en 13 de diciembre de 1904, en *Daily Telegraph,* quien la emitió á propósito de la Exposición de «The Fine Arts Burlington Club» del invierno de 1904, y con motivo de la presentación del *San Miguel* de *Bartholomeus Rubeus,* dicho señor dijo que «era probablemente de mano de éste la santa entronizada, últimamente en la colección Somzée, y ahora en América»[2].

---

gestellt halte» (Núm. 16).—FRIEDLAENDER: *Die Leibausstellung der New-Gallery in London,* Januar-Maerz 1900. *Hemptsaechlich niederlaendische Gemaelde des XV und XVI. Jahrhunderts,* en *Repertorium fuer Kunstsvissenschaft* (Berlin, 1900), abril, tomo XXIII, pág. 258.

1) JAMES WEALE: *Exposition de pintures des maîtres neerlandais anterieurs à la Renaissance à la New-Gallery de Londres.* En la *Revue de l'Art chrétien* (Lille, 1900), V serie, tomo XI, pág. 258.

2) «M. Claude Phillips, suggested that another example of the same kind, and probably by the same hand, was to be seen in the female saint enthroned, lately in the Somzée collection, and now in America». — H. COOK: *Identification of an early spanish Master,* en *The Burlington Magazine* (Londres, 1905), noviembre, t. VIII, pág. 129, col. I.

Digitized by Google

BARTOLOMÉ BERMEJO: SAN MIGUEL
Colección del Sr. Warnher, Londres

Digitized by Google

Digitized by Google

Quiero creer que el Sr. Weale tuvo por de mano alemana la *Santa Engracia*, porque no era bastante flamenca para llamarla flamenca, y por desconocer nuestra escuela catalana, lo que no decimos en su agravio, puesto que nuestra escuela es hasta hoy punto menos que desconocida en Europa. Habiendo dicho señor identificado la imagen representada en la tabla, encontrándose con una *Santa Engracia*, santa local, puramente zaragozana, por lo que tiene la tabla de un arte que él no conocía en España, ni históricamente en Aragón y Cataluña, supuso ese maestro alemán pintando en Zaragoza, y esto cuando por el tiempo en que él pone la tabla tenía en Aragón un maestro de gran renombre, al pintor de los Reyes Católicos, á Pedro Ponte ó de Aponte.

Tiene para la cuestión Bermejo, en verdad, poca ó ninguna importancia la cuestión de tiempo, por lo mismo que pudo pintar la *Santa Engracia* lo mismo si la dejamos sobre 1480 que si la dejamos sobre los primeros años del siglo XVI, pues es de creer que estos primeros años pudo vivirlos Bermejo, ya que le encontramos en 1495 en Barcelona trabajando por su Catedral. Interésanos la fecha para la cronología de la obra de Bermejo, y dicho se está que para averiguarla. Llama desde luego la atención el singular tocado de la *Santa*. ¿Tiene éste antecedentes? ¿En dónde, en qué tiempo? Hasta aquí nada parecido se ha visto en la pintura catalana, lo cual desde luego nos lleva á creer que no se pintaría en Barcelona. Buscando y rebuscando algo parecido, sólo en Viollet-le-Duc veo la posibilidad de señalar su moda para la última decena del siglo XV. Así, lo mismo podría ser la obra de 1490 que de 1500. Pero, en punto á modas, es muy difícil decir, fijar exactamente las fechas de su entrada y total desaparición. ¿Fijóse el señor Weale en el sillón ó trono para fechar el cuadro? Cierto, el sillón parece tener poca cosa de gótico. Precisamente en 1480 es cuando Enrique Egas principia la construcción del bello colegio mayor de Santa Cruz de Valladolid, que consagra el triunfo de la arquitectura plateresca, estilo que muy pronto había de dejar en Zaragoza obras notabilísimas. ¿Qué queremos decir con esto? Que si la *Santa Engracia* se pintó en Zaragoza, bien pudiera ser que el mobiliario, anticipándose, como era natural, á la arquitectura, hubiera ya adoptado formas propias del nuevo estilo.

Digitized by Google

Estoy lejos de negar que no me sugestiona el trono del cuadro: una *Santa Engracia* se me figura que hubo de pintarse en Zaragoza. Si de Bermejo tuviéramos una biografía más completa y por ella resultara que no hubo probabilidad de que pintara en dicha ciudad, yo creo, tratándose de una *Santa Engracia,* que no se podría rechazar la paternidad de la obra á Pedro Ponte ó Aponte. Porque, ¿qué vemos en la *Santa Engracia* que sea de Bartolomé Bermejo?

Ingeniosa es la prueba de D. Heriberto Cook. Poniendo de lado, en *The Burlington Magazine,* reducidos al mismo tamaño, como lo hacemos á nuestra vez, el *San Miguel* y la *Santa Engracia,* parece, como él dice, *clearly* que uno y otro cuadro son de Bermejo. Las dos cabezas parecen salidas de un mismo modelo, y, por lo que de su factura permite juzgar una fotografía, parece la misma. Como los Sres. Phillips y Cook escribían teniendo presente entrambos cuadros, claro está que las remembranzas de su color y colorido podían contribuir á la evidencia que afirma rotundamente el Sr. Cook.

Nada han dicho, que sepamos, sobre esta identificación los Sres. Friedlaender y Weale; nada ha dicho el Sr. Casellas; pero, por lo que dijo sobre la atribución del *San Miguel de Avinyó* á Bermejo, propuesta por el Sr. Cook, nos parece que rechazaría la *Santa Engracia* por no ver en el plegado del vestido y manto de la santa un solo pliegue *francón;* en cambio, tal vez admitiría que andan de acuerdo en el plegado el *San Miguel de Avinyó* y la *Santa Engracia.*

Para el Sr. Casellas, «si dos *Sants Miquels* hi ha en el món diferents, són el de Londres y el d'Avinyó. L'arcàngel del museu d'Avignon es un tipo enterament meridional, rioler, placèvol, *d'aires gàlics,* d'estarrufada cabellera, y vestit ab mantell de grans plecs airosos, onejants, com vela inflada pel vent; mentres que l'arcàngel de *Bartholomeus Rubeus* es un tipo completament del Nord, hermós però sever, aristocràtic y reconcentrat, d'acortinada cabellera, y habillat ab un mantell de plecs angulosos, ximicats, propris de les escoles de Flandes, de Brabant, de Franconia, de Suabia, de totes les septentrionals.»

Repítese aquí de nuevo lo ocurrido con la *Santa Engracia,*

Digitized by Google

BARTOLOMÉ BERMEJO: SANTA ENGRACIA
Colección del Sr. Gardiner, Boston, E. U.

Digitized by Google

Digitized by Google

BARTOLOMÉ BERMEJO: SAN MIGUEL
Museo de Avinyó, Francia

Digitized by Google

Digitized by Google

BARTOLOMÉ BERMEJO: LA ANUNCIACIÓN
Museo de Avinyó, Francia

Digitized by Google

Digitized by Google

en donde hemos visto á un alemán dar el cuadro á España y á un flamenco darlo á Alemania. Ahora el Sr. Casellas descubre *aires gálicos* en el *San Miguel de Avinyó,* mientras un gálico, el señor Lafenestre, ve como los ingleses, un meridional, un italiano, un milanés ó florentino.

Presentáronse en la «Exposition des Primitifs français» de 1902 el *San Miguel*, y, por consiguiente, *la Anunciación* del Museo Calvet de Avinyó, como obras de la escuela provenzal, y dijo del *San Miguel* el Conservador del Louvre: «*Ce Saint Michel se profile toujours, comme ses frères ainés des XIVe et XVe siècles, si nombreux chez nous, sur un fond isolant de riche tenture;* c'est la même vigueur leste et mâle, la même vivacité d'attitude victorieuse et de geste menaçant que dans nos vieux bois, pierres, marbres ou enluminures; mais le beau prince, le prince charmant, s'est encore assoupli, affiné, modernisé, au contact des cours italiennes. Son équipement est d'un bon armurier lombard; ses longs cheveux, bouclés et soyeux, *et sa physionomie aristocratique révèlent sa parenté avec les sveltes adolescents, mondains et tendres, au sourire femenin, de Florence et de Milan. Ce n'est plus seulement l'Italie qui nous gagne:* c'est nous qui allons la chercher...» etc. [1].

Queda, pues, repudiado por un galo el galo *San Miguel de Avinyó,* según el Sr. Casellas, y el Sr. Lafenestre reconoce también en aquél su continente aristocrático, que confesarán todos los lectores. Si á esto añadimos que los ingleses, gente septentrional, estuvieron todos de acuerdo, como dice el Sr. Cook, en ver en dicho ángel á un meridional, yo no sé cómo en contra de su opinión hasta interesada pueda prevalecer la del Sr. Casellas.

Resta la cuestión del plegado, y la contradicción en este punto es evidente. Pero cabe observar que siendo del andaluz Bermejo el *San Miguel,* que lleva un manto plegado más ó menos á lo flamenco, el cordobés pudo un día repudiar ese tópico extranjero y pintar como se pintó en Barcelona siempre menos por Dalmau, esto es, con franca repulsión de ese plegado artificial y barroco. Por cuanto no tenía dicho plegado nada de cordobés ni nada de catalán, pudo Bermejo repudiarlo tan pronto entrase en

1) LAFENESTRE: *L'Exposition des Primitifs français* (Paris, 1904), pág. 68.

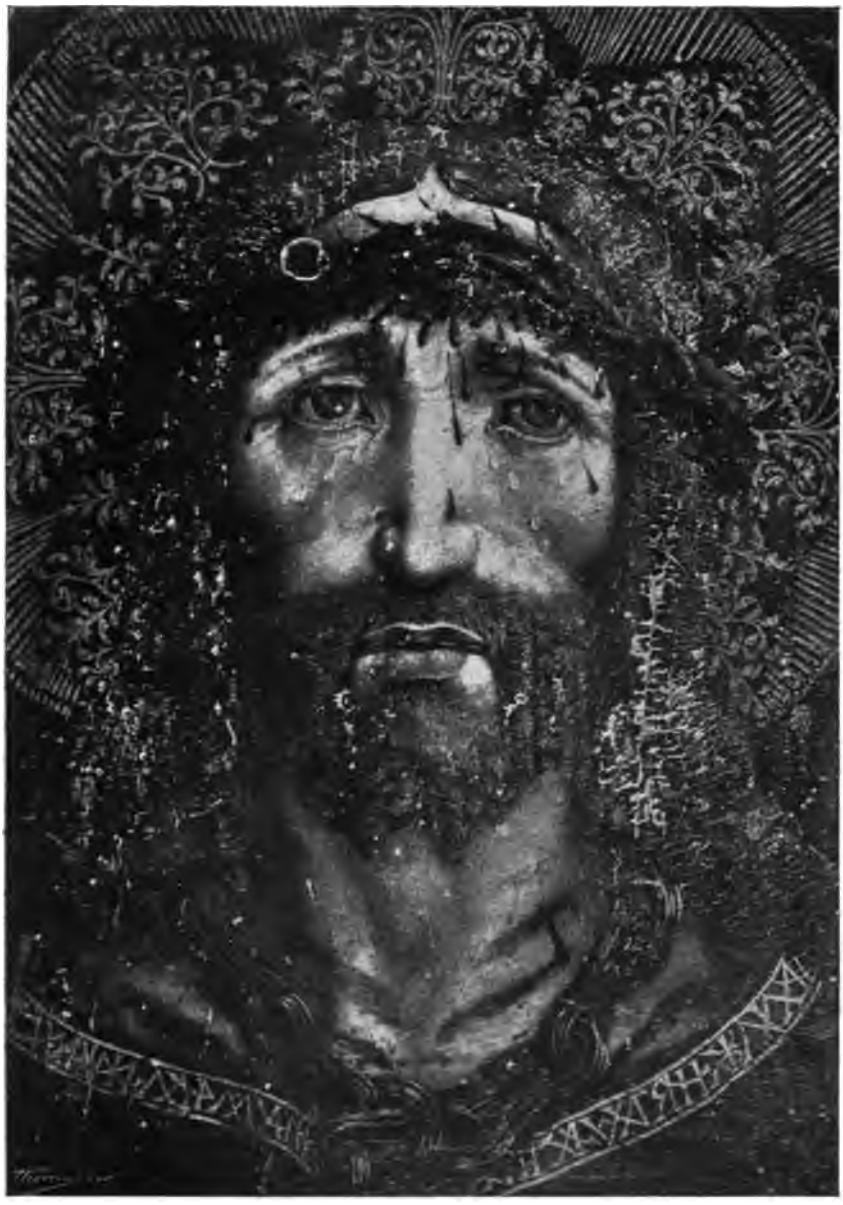
Digitized by Google

un centro artístico en donde no hubiese cuajado la moda flamenca; y que aquí el plegado flamenco, lo mismo que el plegado franconiano, no fué nunca asimilado, lo enseña, en primer término, los pocos ejemplos que pueden citarse, y en segundo término el que á veces en un mismo retablo, como en el de *Santa Tecla y San Sebastián* del claustro de la Catedral de Barcelona, vemos á un mismo pintor ó á dos pintores ensayarse en el mismo, uno con éxito, el otro fracasando. Ejemplos, en el citado retablo, el manto de Santa Tecla y el vestido de la santa en el cuadro de su martirio. Luego volveremos sobre el particular de ese plegado franconiano, puesto de moda por los grandes tallistas flamencos y alemanes.

Si el *San Miguel* y *La Anunciación* de Avinyó se quieren reducir al siglo XVI, nada tan fácil de lograr ante aquellos que dicen que toda decoración ó construcción arquitectónica del renacimiento ó del romano pertenece á dicho siglo. Pero de sobra se sabe que en pintura el renacimiento se adelantó á la adopción de este estilo en muchos países. En todas partes fueron los pintores sus propagadores, para quienes tenía el estilo, aparte la novedad, la ventaja de ahorrarles tarea en los interiores y de proporcionarles, además, un dato de época para las escenas del Nuevo Testamento. Si con esto explicamos el fondo arquitectónico de *La Anunciación* de Avinyó, no se entienda que esta explicación sea necesaria para explicar la obra como de Bermejo; porque si la última noticia que tenemos de éste es de 1495, cuando la primera es de 1490, dicho se está que Bermejo pudo alcanzar un tiempo en que ya fueran anticuados y arcaicos los fondos góticos.

Los cuadros de la Catedral de Barcelona y del Museo de Vich están pintados al óleo; del *San Miguel* del Sr. Warnher nada nos consta; tampoco sabemos nada para la *Santa Engracia;* los dos de Avinyó los creo pintados al temple. Que Bermejo pintaba á la vez al óleo y al temple, esto lo hemos de creer lo más natural, lo primero por ser el procedimiento nuevo; lo segundo, por ser el tradicional. Véase en nuestros documentos el poco caso ó aprecio que en la escuela catalana, y por consiguiente en Cataluña, se hizo del pintar al óleo. En el citado

Digitized by Google



BARTOLOMÉ BERMEJO: SANTA FAZ
Museo Episcopal de Vich

Digitized by Google

Digitized by Google

retablo de *Santa Tecla y San Sebastián* el cuadro central está al temple, y al óleo los de los lados.

Ahora, á mi vez, partiendo de una obra conocida de Bermejo, he de ver si son suyas otras tres, para cuya filiación ciertamente tengo más facilidades que el Sr. Cook, ya que se trata de tres representaciones de la Santa Faz.

Tenemos en Vich, en su Museo Episcopal, una *Santa Faz* que había dado el Sr. Casellas, á causa de su sistema teutónico, nada menos que á Durero. Vino la Exposición de Arte antiguo de Barcelona de 1902 y, encontrándose poco menos que frente á frente la *Santa Faz* y *La Piedad*, «va poder-se comprovar, com qui diu espontaniament», que uno y otro cuadro eran de un mismo autor, de Bermejo. Esto dice el propio Sr. Casellas en su citado artículo de *La Veu de Catalunya* de 3 de agosto de 1905. Pero añade, en descargo de su error: «Ademés, resulta tant arriscat sempre això de les atribucions per analogia d'estil, de tècnica, de sentiment, quan l'obra anònima y indocumentada no's pot posar davant d'una altra o d'unes altres que no ofereixin cap dubte d'autenticitat!» Así es; pero aun la comparación se ha de hacer con obras de un mismo tiempo ó poco distantes unas de las otras, pues yo no creo que nadie acertara á ver en la *Escuela de Atenas* al autor del *Sponsalizio*. Esto hemos indicado varias veces, y ahora lo repetimos por lo mismo que también el Sr. Dimier, tomando pie de la errónea atribución del *San Miguel* del señor Warnher á Fouquet, hecha por el Sr. Cook, protesta contra esas atribuciones hechas por semejanzas y analogías de pura apreciación subjetiva, que sólo prosperan por el crédito personal del que las hace [1]. Así, concluye que en las salas de los Primitivos del Louvre, como en el *Catálogo* de la Exposición de Primitivos franceses de 1904, no tenían ni tienen mejores garantías muchas de las reducciones señaladas [2].

Todo esto, viniendo tras de lo que hemos dicho de los cuadros de Avinyó, y delante de lo que vamos á decir de las *Santas*

1) Dimier: *Les Primitifs français et Vermejo*. En *Les Arts*, noviembre de 1905.
2) Idem ídem, pág. 34, col. 3.ª

Digitized by Google

Faces, prevendrá en firme al lector sobre las atribuciones que se hacen y hago á Bermejo.

Nada sé de la procedencia de la *Santa Faz de Vich,* fuera de que entró en el Museo de dicha ciudad procedente de un convento de monjas de la misma. Pero observó muy bien el señor Casellas, comparando la *Santa Faz* con *La Piedad* de la Catedral de Barcelona, que «saltaba á la vista de la persona más profana» que una y otra obra habían salido de una misma mano. «Igual *color calent, colrat, recuit,* en totes dues; igual construcció accentuada y forta; igual paroxisme de dolor.» Además, «les divines persones de l'una y l'altra pintura portaven, *a tall de nimbe al voltant del cap, unes mateixes filatures radials daurades, difícils de confondre ab cap més.* Y, sobre tot, hi havia un senyal que no fallava, un detall d'estructura muscular especialíssim que oferien igualment els ulls de la *Mater Dolorosa* que'ls ulls de la *Santa Faz.* Tal es el parpre superior d'abdues figures, un parpre *sui generis,* folgat, balder, que abans d'arribar al llagrimal fa una mena de doblec. Es un tret que no 's despinta un cop vist una vegada, tant convincent, per lo característic, com una firma del mateix pintor».

Falta sólo á lo copiado añadir que aquel «nimbo difícil de confundir con ningún otro» se destaca sobre un fondo de azul turquí.

Pregunto ahora: toda *Santa Faz* en la cual se nos dé un nimbo de tal clase, ¿no estará bien atribuída á Bermejo? Véase, pues, el nimbo en cuestión en las *Santas Faces de Vich, de Abyssinia* y de la colección de D. Pablo Bosch, de Madrid.

Conozco del Sr. Bosch la *Santa Faz* circular, no la *Santa Faz II;* pero de ésta, al enviarme su fotografía, me escribió que el nimbo dorado y *sui generis* se destacaba sobre el consabido fondo azul, y que el rostro era de aquel *color calent y colrat* que habíamos notado en la *Santa Faz I.*

La *Santa Faz de Abyssinia* la conozco por haberse publicado en *The Burlington Magazine,* número de agosto del año 1905, en un artículo intitulado *A Flemish picture from Abyssinia.* Cuenta su autor que su actual poseedor, D. Ricardo Holmes, habiendo hecho la campaña contra el rey Theodoro, al entrar con las

Digitized by Google

BARTOLOMÉ BERMEJO: LA SANTA FAZ I
Colección de D. Pablo Bosch y Barrau, Madrid

Digitized by Google

Digitized by Google

tropas de Lord Napier en Magdala en 1868, vió colgada de la cabecera de la cama del rey á la *Santa Faz*, y, conociendo que era buena, se quedó con ella.

Una vez en Inglaterra, los conocedores la atribuyeron á Quintín Matsys, teniéndose por cierto que el cuadro, procedente de Flandes, pasó á España ó á Portugal, llevándolo en su compañía á Abyssinia unos misioneros portugueses en el transcurso del siglo XVI; pero para el Sr. Weale la atribución á Matsys es del todo infundada. De esta misma opinión será el Sr. Roger Fry cuando, á su entender, cree, por el corte del vestido y pintura de las manos, que se trata de Adriano Isenbrant ó de algún pintor de Brujas con él en íntima conexión [1].

Nada recuerdo de Isenbrant, de quien consta que en 1510 compró el derecho de ciudadanía en Brujas, en donde falleció en 1551. Leo que fué un buen retratista, y más no puedo decir. Si no he apurado la investigación, es porque, viendo inseguro al Sr. Fry, nada hubiera conseguido de concluir que no podía ser suya la *Santa Faz de Abyssinia*, porque quedaba en pie la segunda atribución á un maestro en contacto con Isenbrant.

¿Qué hay en las manos que pueda caracterizar á un maestro? Según el fotograbado reproducido, nada de particular se echa de ver; pero el articulista nota «el contraste entre las pálidas manos, casi sin sombras, y el *calent colrat color* y pleno modelado de la faz» [2].

Creo que traduce la letra y el espíritu de la frase inglesa *the warmer reds of the face* el *calent colrat color de la faz* que el señor Casellas notó como característica de la *Santa Faz de Vich*, colorido propio asimismo de la *Santa Faz* del Sr. Bosch.

Dícese que la *Santa Faz de Abyssinia* está pintada al temple, y al temple creía el Sr. Beruete, en cuya compañía estudié la *Santa Faz I* del Sr. Bosch, que podía estar ésta pintada; y su dictamen, tratándose de un profesional de tanto mérito y tan

1) «And that the pattern of the dress and the treatment of the hands point alike to Adriaen Isenbrant, or to some Bruges painter intimately connected with him.» Obra y lugar citados, pág. 394, col. 2.ª

2) «With the pallid almost schadowless hands than with the warmer reds and fuller modelling of the face.» Idem ídem.

Digitized by Google

conocedor de la pintura como lo es el historiador de Velázquez, ha de pesar y pesa sobre mi opinión de estar al óleo. Al óleo está pintada la *Santa Faz de Vich.*

Merece notarse la coincidencia con la *Santa Faz de Abyssinia,* que también creía el Sr. Bosch que su *Santa Faz I* era de Quintín Matsys. En este particular opinó sin vacilación alguna el señor Beruete que era española, y, caso de ser así, el Sr. Bosch, que no quedó convencido, opinaba conmigo que no podría ser su autor otro que Bermejo.

¿Falta en las *Santas Faces de Abyssinia* y *del Sr. Bosch* aquella doblez del párpado superior que equivale á la firma de Bermejo? Creo que no, sólo que no se llega en dichos cuadros á la exageración de la *Santa Faz de Vich.* En ésta es cierto, como dice el Sr. Casellas, que se ha expresado, como en *La Piedad,* el paroxismo del dolor físico; pero, en mi sentir, de una manera barroca, á la que hubo de llegar Bermejo á fuerza de pedírsele *Santas Faces* que hicieran llorar, como sin duda lo logran las suyas de las almas piadosas y cristianas. Fíjese la atención en los ojos de la *Santa Faz de Abyssinia* y se notará el retorcido del párpado, y en la *Santa Faz I* su contracción. Es esta característica bien observada del dolor la que, extremándose, fué á parar en las violentas contracciones de los ojos de la *Santa Faz de Vich.*

En las bocas entreabiertas es de notar la concordancia entre las de la *Santa Faz de Abyssinia* y la primera del Sr. Bosch, en las cuales hay algo de convencional en el dibujo; convención que llega al amaneramiento en la *Santa Faz II.*

Distínguese la *Santa Faz de Abyssinia* por tener, al revés de las otras, que tienen los ojos abiertos, los suyos muy entornados; pero el articulista del *Burlington Magazine* nos advierte que en el primer dibujo de dicha *Santa Faz* los ojos estaban abiertos, porque dice que son de ver todas las líneas de un segundo ó primer rostro en dicho cuadro. Corrección ó arrepentimiento se dirá; pero á mi entender lo que hay es que se convirtió por Bermejo en una *Santa Faz* lo que no era sino una cabeza del Cristo, como lo prueba la presencia y colocación de las manos, impropia y desconocida para un *Eccehomo.*

Otras particularidades como el peinado notaríamos, si no

Digitized by Google

BARTOLOMÉ BERMEJO: ECCEHOMO (DE ABYSSINIA)
Colección de D. Ricardo Holmes, Londres

Digitized by Google

Digitized by Google

ESCUELA DE BERMEJO: LA SANTA FAZ II

Colección de D. Pablo Bosch y Barrau, Madrid

Digitized by Google

Digitized by Google

diéramos los fotograbados de las *Santas Faces*. Examínense con detención y se verá cada vez más clara en todas ellas la mano del tétrico pintor de la *Santa Faz de Vich*. Esta es, sin duda alguna, la última que pintó de las tres: es de 1490 ó de algo después. Lo prueba su concordancia con *La Piedad de Desplá,* su goticismo como obra pintada en Barcelona, en donde la nota *gótica* no desaparece en todo el siglo XV.

Como primera tengo la *Santa Faz de Abyssinia,* por aquello de que cada cosa engendra su semejante, esto es, Bermejo joven nos da una *Santa Faz* de un Cristo joven. Los años márcanse en la *Santa Faz I* y en la de Vich en progresión, y la modelación se hace cada vez mayor, más enérgica, más acentuada, y en mi sentir no como resultado de un progreso artístico, sino de un amaneramiento.

Señalando el triunfo, el éxito de las *Santas Faces* de Bermejo, se nos presenta la *Santa Faz II,* que no creo que pueda darse más que á un discípulo ó á un imitador de su última manera. Esta procede indudablemente del tipo de la de Vich, tratado por un hombre que quiere escapar de las exageraciones de aquélla, y al corregirla nos ofrece una boca inverosímil, unos ojos mal dibujados y una modulación temerosa, queriendo ser tan anatómica como lo es la de Vich. Véase asimismo la aureola reducida á un mínimun, cuando en la de Vich llegó ya Bermejo exagerado en un todo á la prodigalidad de la riqueza. Por todo esto creemos que sólo á la escuela de Bermejo se puede dar la *Santa Faz II* del Sr. Bosch. ¿Se pintó en Barcelona? Diríamos que sí, de no creer posible la aparición fuera de Cataluña de una *Santa Faz* último estilo y de mano del gran maestro, pues nos parece innegable la relación entre la obra del jefe de la escuela y la del sectario. La procedencia de las *Santas Faces* del Sr. Bosch es desconocida.

Que se pintaran en Barcelona las otras dos, esto sí que no lo juraría, porque no puedo sustraerme á la idea de haber sido Bermejo aquel pintor de santos del rey René del año 1476.

La obra de Bermejo barcelonesa tiene unidad, tal vez no falte para la obra aviñonesa con relación al *San Miguel* del señor Warnher; pero ni por uno ni por otro grupo de obras llegamos á conocer los orígenes de Bermejo ni sus estados de vida artística.

Digitized by Google

Pero yo he de hacer notar que en Bermejo se da otra nota tan característica como indudablemente lo es la de los nimbos de sus *Santas Faces,* y esta es la del escudo del *San Miguel* del señor Warnher, que encuentro en Sevilla en *La Piedad* de Juan Núñez de la sacristía de los Cálices de su Catedral.

Nada ha adelantado el Sr. Gestoso en el conocimiento de la vida y obra de Juan Núñez sobre lo que dejó escrito Ceán Bermúdez, pero publicó dicho señor una fototipia del cuadro citado, que bien pudo ser la que utilizó Woltmann para el grabado que reproduzco de su magnífica *Historia de la Pintura,* quien declara que la composición y ejecución de la obra es esencialmente eyckiana, y, sin duda por su esmaltado color, dice que se entrevé á Fr. Francia[1].

Nada conocemos de Bermejo que sea tan flamenco como la obra de Núñez, y, por lo que yo conozco del color de uno y otro maestro, tampoco tienen nada de común. Pero el *San Miguel* del cuadro de Núñez lleva, como hemos dicho, el mismo escudo que el *San Miguel* del Sr. Warnher, y forma tan singular de escudo exige una explicación.

Dijo el Sr. Cook, en su artículo de la *Gazette des Beaux Arts,* que la figura del caballero orante del cuadro de *San Miguel* «recuerda á *Fouquet,* lo mismo que *el escudo con el orbe de cristal*» (lugar citado, pág. 354). Había de entender, me parece, que el Sr. Cook conocería un *San Miguel* llevando un escudo con el globo de cristal obra de Fouquet, lo cual, de ser exacto, hubiera explicado los cuadros de Bermejo en Avinyó, por haber estado Fouquet en ella. Por esto, en momento oportuno, le escribí rogándole me dijera en dónde había visto un *San Miguel* de Fouquet con tal escudo, y á mi carta respondió el Sr. Cook, con fecha de 21 de diciembre de 1905, diciéndome: «Tengo el honor de enviaros una fotografía del *San Miguel* de Bermejo. No conozco Fouquet alguno de ese tema: no era sino una semejanza general de estilo de ese maestro lo que yo señalaba en la *Gazette des Beaux Arts*». Queda, pues, en pie la cuestión de la procedencia del escudo del globo de cristal montado en una galería de

1) WOLTMANN: *Geschichte der Malerei* (Leipzig, 1882), tomo II, pág. 358.

Digitized by Google

JUAN NÚÑEZ: LA PIEDAD

Catedral de Sevilla

Digitized by Google

Digitized by Google

orfebrería; y como no he conseguido encontrar otro ejemplar fuera de los dos citados, pregunto: ¿de quién es la idea, de Núñez ó de Bermejo? Núñez es conocido entre 1480-1534: Bermejo, por sus obras fechadas, no le conocemos sino para entre 1490-1495. Como el cuadro de Núñez no tiene nada de Bermejo, ni la obra de éste tiene nada de Núñez, ¿sería que en Andalucía en algún tiempo, pues ahora no he podido dar con ella, existiera alguna leyenda sobre haber sugestionado San Miguel al diablo presentándole un globo de cristal?

Ahora bien: llegando los años de Núñez hasta los de 1534, parece como si éste hubo de ser más joven que Bermejo, y en este supuesto, si pudo ser su discípulo, ¿en dónde frecuentó su taller? No me decido á dar á Juan Núñez por discípulo de Bermejo. Del lado de éste no se podía salir flamenco como él salió. Si pudiéramos ver en Núñez el maestro de Bermejo, diríamos que éste se emancipó de su maestro, como Velázquez se emancipó de Pacheco, pero que de su escuela se llevó el escudo cristalino de *San Miguel*.

La fecha de 1480 la da Ceán Bermúdez con relación á un retablo en que aparecían unidos los nombres de Juan Núñez y de Nufro Sánchez, pues de este escultor dice que por dicho año vivía. Por consiguiente, nada más incierto que dicho año para la tabla en cuestión, pues dicho se está que Nufro no vivió sólo en 1480. Como indicación de tiempo claro está que vale dicha referencia.

Si queremos, pues, hacer de Núñez el maestro de Bermejo y le damos 30 años en 1480, 84 contaría en 1534. Son muchos años; pero en nuestra escuela los vivieron Vergós II y Alemany. Sin embargo, sería preciso aumentarle los años para explicar la presencia de Bermejo en Avinyó en 1476.

Concluyo, pues, en favor de una escuela ó procedencia común para Bermejo y Núñez. Entrambos andaluces, de Andalucía pudieron sacar, como hemos indicado, el escudo de San Miguel. Si éste era un tópico determinado de una escuela, de la cordobesa ó de la sevillana, nada se opone á su difusión, nada se opone á que Núñez hubiese frecuentado la escuela cordobesa, pues si el haber casado Núñez con una Castro bastó para que

Digitized by Google

Ceán Bermúdez le hiciera discípulo de Juan Sánchez de Castro, á mí no me ha convencido la deducción, aun admitiendo que la Ana de Castro fuera sobrina ó prima del pintor.

Debo recordar que yo no sé cómo puede explicarse á Alejo Fernández si no se pone en Andalucía á Bermejo de regreso de Barcelona. En este caso se comprendería que Núñez tomara de él su extraordinario escudo de San Miguel.

Bermejo tal vez trajo algo más que dicho escudo de Andalucía. Veamos esa posibilidad.

Tenemos en el claustro de la Catedral de Barcelona una capilla dedicada á Santa Tecla y á San Sebastián, titulares del retablo por fortuna conservado, y por el canónigo Juan Andrés Sors mandados pintar, como lo acredita que se vean sus armas en el guardapolvo del retablo.

Fué dicho canónigo quien en 15 de enero de 1480 fundó un beneficio en el claustro con el título de San Sebastián, del cual se dió en el mismo día colación al clérigo Bernardino Fábregas; y como el canónigo está de rodillas á los pies de San Sebastián, y en las puertas del retablo están pintados San Juan y San Andrés, patronos del canónigo en dicha capilla enterrado, no puede cabernos duda de que el retablo fué por él costeado[1]. Su época la determina el traje de San Sebastián, que va de caballero de su tiempo, que era el de los Reyes Católicos.

He dicho que no pude ver en Sevilla los ocho santos de Sánchez de Castro, entre los que se encuentra un San Sebastián; pero de éste se publicó en el *Museo Español de Antigüedades*[2], un dibujo en colores, que la memoria recuerda delante de él de nuestra Catedral.

Ignoramos quién sea el autor del *retablo de Santa Tecla y San Sebastián;* pero cuando conocemos aproximadamente la época en que fué pintado, y no tenemos para esta época otros pintores para ejecutarlo que Huguet, Pablo Vergós y Bermejo, y

---

1) José Mas: *La Capilla de San Sebastián de la Catedral* en la *Revista Popular* (Barcelona, 1906), año XXXVI, núm. 1.832, pág. 40.

2) Boutelou: *Noticia de ocho pinturas del siglo XV que se conservan en la iglesia de San Benito de Calatrava, en Sevilla,* en el *Museo Español de Antigüedades* (Madrid, 1878), tomo IX.

Digitized by Google

no se puede, por razón de su estilo, dibujo, color y arte adjudicarlo á ninguno de los dos primeros, la posibilidad de que sea de Bermejo se impone á nuestra atención. ¿No hay, por otra parte, en el *retablo de Santa Tecla y San Sebastián,* nada que pueda indicarnos la mano de Bermejo?

Véase, del retablo en cuestión, el cuadro de *Jesús disputando con los judíos,* y fíjese la atención en la *Virgen madre.* No será esta figura la misma Virgen de *la Anunciación* de Avinyó, pero que en la una se ve á la otra nos parece exacto. Y es de notar que no se trata de un parecido fisionómico, sino de un aire general, de una *pose* que sólo puede repetirse por quien la siente como expresión natural de su tipo, porque una cara se copia, se reproduce una y cien veces, pero el corte y la actitud de una persona no se imita, salvo cuando con toda deliberación se repite un tipo dado ó consagrado en la escuela, la Virgen de van Eyck, por ejemplo, repetida por van der Weyden y Dalmau.

¿Basta dicha similitud, y basta que no pueda atribuirse á otro pintor conocido que no fuera Bermejo, para que demos por justificada dicha atribución?

Ofrece el *retablo de Santa Tecla y San Sebastián* la particularidad de que mientras el cuadro central, el de los titulares, está pintado al temple, los demás están, ó lo parece, pintados al óleo. Y no es esto sólo: mientras el *San Sebastián* tiene la tez ligeramente sonrosada, y en el modelado del rostro se ha acudido á la paleta, la testa de *Santa Tecla* está pintada, inclusos los ojos, con tintas grises, verdosas, quizás por la acción del tiempo. ¿Es posible que pintara así Bermejo en 1480 al fundar Sors el beneficio de San Sebastián? Se dirá que esto es excepcional, y tanto que en el retablo no se repite; pero, así y todo, encuentro la cosa sobrado rara para que no me exija alguna reserva.

No sé si al restaurarse en 1899 ese retablo sufrió alteraciones su pintura. Desde luego, si hay radical oposición de color entre los santos titulares del mismo, también la hay, aunque no tan extremada, entre *San Sebastián* y los santos de las puertas, *San Juan Bautista* y *San Andrés,* pues las testas de estos dos santos son mucho más enérgicas y detalladas en su modelado. En estas dos figuras no se podría rechazar á Bermejo por su factura.

Digitized by Google

Haré notar que en la tarima del altar se lee la inscripción siguiente: *Hanch erexit aram et ornavit Joannes Andreas Corts, canonicus, qui et vivens instituit et digno sumptu dotavit anno 1501.* ¿Tendríamos, pues, que bajar al año 1501 el altar? No sería ciertamente la fecha la que impediría que el retablo fuera de Bermejo, pues le conocemos trabajando para la Catedral en 1495: lo que lo contrariaría sería precisamente que la factura no pudiera compaginarse con *La Piedad,* pintada en 1490.

Otro retablo, el de la capilla de San Miguel Arcángel y de Santa Ana, dedicado á *la Visitación,* reclama un puesto en mi libro. Se trata de una obra sustantiva, de una obra de mérito positivo que aun podemos admirar á pesar de la pesadumbre de la mano de su restaurador, que fué Planella.

Concedióse en 1879 al arcipreste de la Catedral doctor D. Juan Codina el *retablo de la Visitación,* que había pertenecido á la capilla primitiva del claustro llamado de San José, y entonces fué cuando, según el archivero Sr. Mas, recibió la forma actual de tríptico[1]. Pero el Sr. Comas, muy conocedor de cuanto con la Catedral se relaciona en su concepto artístico, me dice que no sólo tenía ya el retablo dicha forma, sino que sus pinturas góticas se habían cubierto de telas ajustadas á sus marcos, en las cuales Montanya, pintor del siglo XVIII, y no sin mérito, había pintado los mismos asuntos de las tablas góticas, esto es, *La Visitación, San Sebastián* y *San Mateo.*

Si no conocemos el pintor de las tres hermosas *tablas de la Visitación,* el tiempo en que fué pintado nos resulta mejor establecido que para el *retablo de Santa Tecla y San Sebastián,* pues como el primer beneficio del altar de Santa Elisabeth ó Isabel, que es el de que tratamos, lo fundó en 1482 el canónigo Bartolomé Figueras, y un canónigo tenemos arrodillado en la tabla central ó de *La Visitación,* no podemos dudar que no se trate del dicho Figueras; y, fija la época de la pintura, el que en 1485 el canónigo beneficiado Loteres, Ramón, y su hermano Pedro, fundaron el segundo beneficio que disfruta dicho altar. Por consi-

1) Mas, en la *Revista de la Asociación artístico-arqueológica barcelonesa* (Barcelona, año 1905), tomo IV, pág. 898.

Digitized by Google

guiente, de haber hecho pintar el retablo los hermanos Loteres, tendríamos á éstos en la *tabla de la Visitación,* siendo así que sólo tenemos á un canónigo. Luego, éste no puede ser otro que Figueras. El retablo debe, por consiguiente, estimarse pintado entre 1482-1485. En esto convino Mosén Mas al buscar en los libros de la Catedral los datos necesarios para fechar tan hermosas pinturas[1].

Mejor tratado este retablo por el restaurador Planella, que no el que se esconde, y no sin razón, en la actual capilla de San Martín y Nuestra Señora de la Alegría[2], la pintura original puede estimarse en toda su importancia, y, sin asegurar que en ella se vea de una manera indiscutible la mano del autor del *retablo de Santa Tecla y San Sebastián,* lo cierto es que uno llama al otro, creándonos un maestro de la Catedral de Barcelona, con bagaje suficiente para tomar puesto independiente entre los Cuatrocentistas catalanes, de no dejárselos á Bermejo, y para el tiempo en que probablemente serían en este caso entrambos pintados (1480 á 1485).

Tengo por cierto que, de constarnos la presencia en Barcelona de Bermejo por dichos años, no se pondrían grandes dificultades

---

1) Archivo de la Catedral de Barcelona: *Speculum titulorum Ecclesia Catedralis Barcinone,* págs. 667 y 669.

2) Del restaurador no quiero hablar: lo que sería necesario hacer ahora se lo diremos al canónigo Sr. Robert, propietario de la capilla, esto es, llamar á un limpiador para quitar los architorpes repintos de que fué víctima el retablo. De los orígenes de éste podemos decir, copiando á Mosén Mas, que esta capilla, cuyo moderno nombre data sólo de 1893, época en que se perpetró la injuria hecha al antiguo retablo, se llamó antiguamente de San Lorenzo y Santo Tomás de Canterbery. En 1420 se agregó á estos títulos el de San Hipólito, debiéndose esto al canónigo de Barcelona y rector de San Martí de Partegás (a) San Celoni, natural de San Hipólito de Voltregá, Ferrer de Pujol. «El quadro central que representa dits tres sants, y que's guarda a l'Arxiu, fou tret en 1780. En 1893 el senyor canonge D. Martí Robert trasladà a dita capella, si bé que no íntegre» — el resto en la sala de cabrevación — «lo magnific retaule de Sant Martí y Sant Ambròs, que era al claustre a sa propia capella, obra del sigle XV, costejada pel canonge doctor Francesc Castanyer». — Mas: *Revista de la Asociación artístico-arqueológica barcelonesa,* tomo IV (Barcelona, 1905), pág. 898. Archivo de la Catedral, *Dot. I,* fol. 464. — Rogent y Pedrosa dió en la página 58 de su *Catedral de Barcelona* (Barcelona, 1898) una fototipia del dicho retablo con el título de *San Martín y San Martiniano.* Hoy no puede fotografiarse por estar empotrado en la pared y tener delante la dicha imágen de Nuestra Señora de la Alegría.

Digitized by Google

en atribuirle las obras de que hablamos; pero como todo lo que sabemos es que aquí estaría en 1489, por pintar en 1490 *La Piedad* de Barcelona, siendo forastero, y viviendo aquí como á tal, no se puede concluir de una manera terminante en favor del insigne cordobés.

Muchas veces hemos dicho que Bermejo se nos revela con *La Piedad* del canónigo Desplá. En la parte inferior del marco, y en letras romanas, se lee: *Opus Barthomei Vermeio cordubensis impensa Ludovici Despla barcinonensis archidiaconi absolutum XXIII aprilis anno salutis christianæ MCCCCLXXXX.*

Piferrer, que fué el primero en hablar de esta tabla, dijo: «Poseemos en Barcelona una obra arrinconada, desconocida de todos, y que, si no se procura poner en paraje más decoroso y conveniente, tal vez seguirá el destino miserable de tantas preciosidades de nuestra infeliz patria. En la bella casa gótica del Arcedianato de la Catedral, casi frente á Santa Lucía, existe un cuadro ó tabla de una *Mater Dolorosa* con el cadáver de su divino hijo sobre su regazo. La profunda expresión de amargura y dolor estampada en las pálidas y contraídas facciones de la Madre, la lívida y caída á la par que hermosa cabeza del Hijo, son dignas del mejor pincel. A uno y á otro lado de este grupo se ven *San Gerónimo* con *anteojos,* leyendo ó rezando, y una devota figura.» — El canónigo Desplá. — «Parte del paisaje es bastante gracioso. En lontananza divísanse las torres y cúpulas de Jerusalén, y por una cuesta baja un bello anciano israelita montado en un caballo blanco. Pero el polvo, que los años y el descuido han aumentado sobre los colores, apenas deja ver lo que acabamos de indicar; de modo que se requiere toda la paciencia de un aficionado ó artista para limpiar y encontrar entre aquella fea capa los trozos más sobresalientes»[1].

Justificará el lastimoso estado en que se encuentra dicha tabla, hoy guardada en la Sala Capitular de la Catedral, mi reproducción. Ocultada la pintura por las varias capas de barniz que ha recibido, ofrece una patina amarilla rebelde al objetivo fotográfico. Sería menester limpiarla y devolverla á su primitivo

1) PIFERRER: *Recuerdos y bellezas de España* (Barcelona, 1884). II edición, pág. 334.

Digitized by Google

BARTOLOMÉ BERMEJO: LA PIEDAD
Sala Capitular de la Catedral de Barcelona

Digitized by Google

Digitized by Google

estado para gloria de Bermejo y honra del Cabildo que lo posee. Adjunto reproducimos el dibujo que el malogrado dibujante Jaime Serra sacó de la tabla cuando se expuso en la Exposición.

BARTOLOMÉ BERMEJO: LA PIEDAD

En la Sala Capitular de la Catedral de Barcelona

Este dibujo, de cuya exactitud se puede juzgar por nuestros fotograbados, no sólo nos dará á conocer el paisaje del cuadro y la cabeza del Cristo, que no se ve en la reproducción fotográfica, y cuya importancia, por su aureola ó nimbo, hemos ya notado, sinó las vulgaridades del mismo, como la lagartija, los ermitaños, etc.; todo lo cual, unido á los anteojos de San Gerónimo, contribuye á la filiación de Bermejo, pues bien conocido es el

Digitized by Google

enojo de Pacheco por haber Sánchez de Castro puesto asimismo anteojos á su San Jerónimo. Estas nimiedades y vulgaridades de escuela, repetidas á distancia, nos enseñan que no sin razón Bermejo persistía en llamarse cordobés entre nosotros.

¿Explícase ó explica *La Piedad* del canónigo Desplá, *La Piedad* del canónigo X del portal de dicho nombre del claustro de la Catedral de Barcelona?

Construyóse la ala del claustro de la calle de la Piedad en el siglo XIV; pero el relieve en madera del tímpano de su portal, por esta circunstancia y por su estilo, es obra indubitable del último cuarto del siglo XV.

Bermejo aparece en Barcelona al mismo tiempo que los tallistas alemanes y neerlandeses, que habían de acabar aquí, como acabaron en todas partes, con el arte de los retableros. Al decir esto no pretendemos indicar si Bermejo pudo venir con ellos: esto, de haberlo recordado el Sr. Casellas, lo aprovechara, de seguro, para sentar sobre mejores fundamentos que los suyos su singularísima idea de hacer del cordobés Bartolomé Bermejo un maestro de Nuremberg.

Ocultándosele al Sr. Casellas los orígenes artísticos de Bermejo, no atinando cómo explicárselos, escribe: «¿Es que'l nostre pintor hauria abandonat de jove la seva patria y no hi hauria tornar més? ¿Es que únicament hauria treballat en aquells países aont ha deixat rastre de les seves obres y del seu nom? ¿Seria molt aventurat el suposar que havia passat la seva vida entre Alemanya y Catalunya. Si fos així, a Alemanya, aont el cognom Vermejo havia de resultar per forsa extrany y sense significació, deuria firmar *Rubeus* en llatí, com veyem per la taula de *Sant Miquel,* que fou comprada a Berlín. Però a Barcelona, pel coneixement que's tenia del llenguatge castellà, ja no caldria llatinisar el nom de casa, y per això firmava *Vermejo* la taula de *La Pietat*. Sembla que aquestes hipòtesis no estan pas destituides de fonament.» Sí que lo están, pues para tener algún fundamento sería preciso, no que el *Sant Miquel* fuera comprado en Berlín, sino que hubiese sido pintado en algún punto de Alemania. Pero la cuestión, en el terreno en que la ha planteado el señor Casellas, está resuelta: el Sr. Cook ha dicho: «Se tiene por

Digitized by Google

BARTOLOMÉ BERMEJO: LA VIRGEN DEL RETABLO DE LA PIEDAD
Catedral de Barcelona

Digitized by Google

Digitized by Google

BARTOLOMÉ BERMEJO: RETRATO DEL CANÓNIGO DESPLA (RETABLO DE LA PIEDAD)
Catedral de Barcelona

Digitized by Google

Digitized by Google

cierto que el *San Miguel* procede de las cercanías de Valencia»[1].

Caen, pues, por su base las hipótesis del Sr. Casellas, por no tenerse noticia ni antecedente alguno sobre el paso de Bartolomé Bermejo á Alemania.

Pero en donde quiere llevar el Sr. Casellas á Bermejo es á Nuremberg. ¿Por qué? Porque le hace importador de su estilo fuertemente expresivo, dramático, terrorífico, propio, á su entender, de la escuela de Nuremberg, y por esto dice nada menos que «Vermejo pot-ser era positivament algun mestre de Nuremberg».

Dar á la escuela de Nuremberg un maestro extranjero sólo por creerle informado por su espíritu, es negar la influencia de las ideas y de los principios de una escuela á distancia. Para sentir como los de Nuremberg, Bermejo tenía ejemplos en Barcelona en los Martorell, y para sentir á la franconiana también los tenía en Barcelona en los maestros tallistas alemanes y neerlandeses, y también en los catalanes.

Quédese cada uno con su opinión acerca de los orígenes de la escultura de talla y su dirección, estimen ésta, unos, como el resultado del trabajo en madera, ó créanla informada, como Luebke, por la pintura y el estilo flamenco de la segunda mitad del siglo XV. Para mí, desde el momento en que la prioridad de las manifestaciones del arte realista de la escultura de talla se ponen y ven en Suabia[2], es á Martin Schongauer y no á Wohlgemuth á quien se ha de proclamar el maestro de la escuela realista lo mismo en pintura que en escultura; y como en Suabia y en Franconia no pudieron formarse de golpe los maestros tallistas alemanes y neerlandeses que en todas partes aparecen, claro está que la dirección realística hubo de tomar origen, no de los cuadros de Schongauer, cortos en número—los hasta hoy conocidos—y sin trascendencia, sino de sus grabados en cobre, que entraron en profusión en todos los talleres, conociéndose no pocos con-

1) «It has since been ascertained that the picture came originaly from the neighbourhood of Valencia in Spain». — Cook: *Identification of an early spanish master*, en *The Burlington Magazine* (Londres, noviembre de 1905), pág. 129, col. 2.ª, nota 8.

2) «Die Prioritaet in der Aufnahme und Ausbildung des neuen realistichen styles darf die *Schawæbische Schule in Anspruche nehmen*». — Luebke: *Geschichte des Plastik* (Leipzig, año 1880), tomo II, pág. 685.

Digitized by Google

vertidos en cuadros, por cierto notables, como son de ver los de escenas de la vida de la Virgen que posee en Madrid en su colección D. Pablo Bosch y Barrau.

Schongauer arrastró á Wohlgemuth, y éste, pintor y tallista á la vez, por haber sido maestro de Dürer, se ha reputado por mucho tiempo el fundador de la escuela franconiana en pintura y en la talla; pero el Sr. Thode, corrigiendo al Sr. Thausing, ha reducido su importancia, elevando, en cambio, la de un desconocido, la de Pleydenwurff, á quien proclama «el verdadero iniciador del arte franconiano en los métodos flamencos»[1].

No hemos de decir más en favor de la doctrina que deriva la talla de las influencias flamencas, ni para apoyar mi opinión de que fueron los grabados de Schongauer los que exagerando, lo mismo en la expresión que en los pliegues, el arte flamenco, produjeron en Franconia, en Nuremberg, esos grandes maestros de la talla llamados Weit Stosz, Kraft y Vischer.

Pero no todos esos maestros suabios y franconianos pudieron, en el supuesto de ser Bermejo un maestro de Nuremberg, haber influído en su dirección. Stosz nació entre 1440 y 1450, y en 1477 abandonó á Nuremberg para ir á trabajar en Cracovia, de donde no regresó hasta 1496. Kraft y Vischer le son posteriores. Cuando Bermejo aparece en Barcelona Dürer cuenta 18 años. El único gran nombre de la escuela es Wohlgemuth. Nuremberg, pues, y lo mismo Colmar, no eran centros que pudieran atraer á un andaluz á la entrada del último cuarto del siglo XV.

He dicho que Bermejo no tuvo necesidad de moverse de Barcelona para dejarse influir por el realismo suabiofranconiano, y no he de dejar de decir ni por su barroquismo, porque en Barcelona son conocidos los tallistas alemanes Miguel Longuer (¿Lochner?), Juan Frederik, Juan de Alemania y Juan de Casel en 1489, 1491, 1493 y 1499. Lo son asimismo los neerlandeses Adriano de Suydret, Guillermo de Utrecht, 1491-1499, y Juan de Bruselas, 1509. Desconocemos, por desgracia, la imaginaria de esos maestros, lo que no quiere decir que ignoremos lo que aquí hicieron; pero el hablar de esto lo reservo para mis Cuatro-

1) HAMEL: *Albert Dürer* (Paris, Librairie de l'Art ancien et moderne), pág. 20.

Digitized by Google

centistas catalanes en la escultura. Sólo de tres he de hablar, porque uno es catalán y anterior á los dichos maestros extranjeros, el otro ha servido para que nos desacreditáramos, y el otro estuvo en contacto con Bermejo.

Principia para mí la historia de la escultura de talla en Barcelona el viernes 22 de noviembre de 1482, fecha de un recibo librado por fray Pablo Rossell, de la orden de frailes predicadores, por valor de 12 libras, precio de dos imágenes que no se nombran, labradas con ayuda de un *maestro alemán,* cuyo nombre se omite, para el convento de la Merced de Barcelona[1]. Esta asociación de un tallista religioso y un extranjero excluye toda presunción de un taller puesto por nuestro compatricio con personal extranjero; pero claro está que bien pudiera ser que fray Rossell llamara á su lado un tallista de la nueva escuela al iniciarse ésta ó su gusto en Barcelona. Lo que en el fondo principalmente resalta es que nos encontramos en Barcelona un maestro alemán, pues así se le llama en 1482, ó sea cuando en el arte nurembergués sólo había alcanzado renombre Weit Stosz, quien llevaba en dicho año cinco de estar trabajando nada menos que en Colonia. Por consiguiente, surgiera la talla en Franconia á impulsos de Schongauer y Wohlgemuth y paseara bien pronto triunfalmente por Alemania y Flandes, creo que estoy por lo menos autorizado á decir que el arte franconiano tenía taller en Barcelona en la celda de fray Pablo Rossell ó en el convento de Predicadores.

Fray Rossell se me revela, como ya he dicho, en 22 de noviembre de 1482: para antes de dicha fecha se me oculta su nombre, pero para luego tuve la fortuna de encontrar noticia de testimonios de su valía artística, bien que la suerte haya querido que queden para mí desconocidos.

Encargábase fray Rossell, el sábado 21 de junio de 1483, de la labra del altar mayor del convento de los Angeles, situado entonces fuera de las murallas de Barcelona. Y, según lo capitulado,

---

1) Archivo de Protocolos de Barcelona: *Manual de Pedro Triter,* número 1. Dicho día.

Digitized by Google

«Es stat concordat e convengut entre les dites parts que lo dit Frare Pau Rossell farà lo dit retaula segons una mostra que ha donada, lo qual retaula sia de la forma següent. Ço es, que lo dit Frare Pau faça lo banchal del dit retaula en la forma que està en la mostra, ço es, que en los costats del dit banchal sien dos portals, hu a cascun costat, qui partesquen de terra, acompanyats de pilars e obre de talla, axí los revolts del dit portal com en los lochs que mester serà juxta forma de dita mostra. E que cascun portal hage dalt onze palms compresa la obre de talla fins al peu del dit retaula, e dampla tres palms, no comprenent la pilaria. E mes, faci dues istories en dit banchal, una en cascun costat dels dits portals, qui partesquen del altar en amunt, les quals istories sien de la passió de Jhesu Crist, ço es, la una serà de *la oració* que feu Jhesu Crist stant en lort de Gericó acompanyat, axí com se pertany, dels onze apostols, e del calzer, e del angel qui li presenta los improperis de la passió, segons se pertany, tot dobre de mige talla cascuna istoria; e laltre istoria serà com *Jhesu Crist isqué ab la creu al coll* de Jherusalem, ab tot lo exercit de Juheus, axí com se pertany, e comportarà lo spay, tot obre de mige talla, cascuna de les quals istories, ço es, lo loch hon han star hage haver daltaria sis palms, e damplaria quatre palms, acompanyades dites istories dobra de talla, tubes e pilaries. E en lo mig del dit banchal, lo dit Frare Pau farà tres Imatges, ço es, en lo mig una *Imatge de Jhesu Crist ab les nafres, e ab lo calzer, baix vestir de un manto, mostrant la nafra del costat, e signant ab la mà al calzer, ab .I. titol de lletres qui diga hic est corpus meus,* tot obra de miga talla, acompanyat de obre de talla segons se pertany, e a cascun costat faça una Imatge, la que serà ben vist a les monges del dit monastir, obre de mige talla, acompanyades de pilaries e obre de talla segons se pertany, del gran que requerrà dita obre.

»E sobre lo dit banchal lo dit Frare Pau faça un entaulament ab una copade de fulles, segons està en la mostra. E més faça lo dit Frare Pau del banchal en amunt tots *los set goigs de la Mare de Deu* en aquesta manera, ques, en la hun costat del dit retaula, fins en amunt, fasse tres istories dels set goigs, obre de mige talla, e que cascun loch hon staran dites istories hage sis palms dalt, e quatre palms d'ampla, e al altre costat altres tres istories dels set goigs, de semblant amplaria e largaria cascuna, e acompanyant cascuna istoria de tubes e pilaries, e al demunt de cascun costat de dit retaula de tubes esmortides, e als costats de guarda polços, segons se amostre en dita mostre, e que *en cascun guardapols hage haver Tres profetes* del gran qui comportarà dita obre, e tota la imaginaria sia dobre de mige talla, *e piadosa e devota,* com se pertany. A més farà entre les pilaries dels costats de dit retaula e les pilaries de la pastera, hon starà la Imatge del mig del retaula, que serà de *Nostra dòna tenent Jesús fill seu al bras,* ço es, del peu del dit retaula una fillola, en cascun dels quals haurà quatre angells de mige talla ab lurs tubes, axí com està en la mostra, obrats dobre de mige talla. E més en lo mig del dit retaula farà sobre lo banchal una peanya dobre de talla, e sobre la peanya una pastera daltaria de .XII. palms e damplaria de quatre palms, acompanyada dobre de talla, e demunt la pastera de tubes, segons stà en la mostra. E mes farà una bella *Imatge de la*

Digitized by Google

Piadosa Mare de Deu, ab son fill Jhesús al bras, tota entrega e de tota talla, ACOMPANYADE DE SON MANTELL E ROBA E DAQUELL MILLOR GEST QUE PORÀ *e ab sa corona al cap e diadema al Jhesús,* segons stà en la mostra, e de la granesa que requerrà la dita pastera, hon ha star dita Imatge. E sobre la dita pastera de dit retaula, ço es, sobre la tuba, farà lo dit Frare Pau una altre istoria dels set goigs de la Verge Maria, de semblant largaria e amplaria de les altres istories, obre de mige talla, e sobre la dita istoria lo dit Frare Pau farà una bella tuba esmortida, dalsaria de sis palms, qui sobergaiarà totes les altres, e farà lo dit Frare Pau totes les dites coses ab aquella perfectió que millor porà, e demunt la dita tuba del mig farà .1. *Crucifix* daquella granaria que comportarà la dita obre, *ab dos ladres,* la hu starà sobre la tuba smortida, ab una istoria, ço es, en lo mig, e laltre sobre laltre tuba de la dita istoria en lo mig; e fetes totes les dites coses e acabades ab la aiuda de Nostre Senyor e de la sua Gloriosa Mare a honor dels quals lo dit retaula se farà, haurà compliment quant al que ha a fer lo dit Frare Pau en dita obre.

»Item es concordat que lo dit Frare Pau hage adornar e metre a tot son càrrech e despesses mes, tota la fusta que serà necessaria en la obre del dit retaula e tota la clavo e altres coses en dita obre necesaries, e que hage a metre la fusta bona e perfeta per dita obre. E totes les dites coses farà a despeses sues ab aquella millor perfecció que porà e sabrà» [1].

Grande obra era el altar del monasterio de los Angeles, como acabamos de ver por su minuciosa descripción, y no consta que en ella pusiera sus manos alemán alguno. Pero hemos subrayado de la contrata dos frases, á nuestro fin decisivas; pues ¿qué se quiere decir á fray Pablo Rossell cuando se le pide que las imágenes sean *piadosas y devotas,* sino que sean altamente expresivas, de esa expresión realística que caracteriza el arte flamenco en los últimos tiempos del cuatrocentismo, que caracteriza el arte suabiofrancón desde el predominio de las estampas de Schongauer? Pero hay aún algo más decisivo que lo dicho, pues hace referencia á ese plegado franconiano que supone el Sr. Casellas que hubo de ir Bermejo á aprender en Nuremberg. Se le pide á Rossell que *el manto y vestido* de la Virgen estén plegados *con aquel mejor gesto* — traducción literal — que le sea posible. ¿Habíamos visto nunca, podemos ver en contrata alguna, especificada una exigencia así sobre el plegado del vestido y manto de la Virgen? Esta exigencia se formula siete años antes de conocer en Barcelona á Bermejo. Siete años antes de su venida el barroco plegado

1) Archivo de Protocolos de Barcelona: *Manual de Juan Triter.* Dicho día.

Digitized by Google

franconiano era ya corriente en Barcelona; y era corriente, primero, porque no habían de ser precisamente las monjas de los Angeles quienes lo introdujeran; y, en segundo lugar, había de ser ya corriente cuando fray Rossell conocía y practicaba el plegado franconiano.

Bermejo, si entre nosotros se perfeccionó, que es lo que yo creo, pudo encontrar en Barcelona, en las esculturas de Rossell, esos pliegues que tanto han preocupado al Sr. Casellas y que tan poco satisficieron á Bermejo, pues si bien es cierto que éste en el *San Miguel* del Sr. Warnher martirizó su manto con ayuda de Eolo, no es menos cierto que en *La Piedad* se mostró muy parco en los arrebujados, y esto que es á propósito de *La Piedad* cuando se le previene á Rossell que procure plegar vestido y manto de la Virgen á la moda, y es en tal asunto cuando la fantasía suabia da mayor libertad al caprichoso plegado de que hablamos.

Pero si de este plegado de manos de Rossell no podemos dar ejemplo, de unas manos quizás desconocidas sí que podemos citar un ejemplar tan hermoso como interesante.

¿Quién es el autor de la tabla del tímpano de la puerta de *La Piedad* de la Catedral de Barcelona? (Véase página 93.) Antes de conocer á fray Pablo Rossell creía en unas manos alemanas: una vez conocido nuestro fraile, no puedo ni debo aceptar en tan hermoso relieve una mano extranjera sin discusión.

Con *bell gest* están plegados el manto y vestido de la Virgen. El canónigo que á sus pies reza hubo de declararse por ello satisfecho de ser partidario de la estética de las monjas de los Angeles. Asimismo hubo, como ellas, de estar contento por la *piadosa y devota* composición y por su *bell gest,* si esta expresión se refiere á la Virgen; de modo que todo cuanto se le pedía á Rossell que fuera su *Piedad* del *retablo de los Ángeles,* todo esto es *La Piedad* del portal de su nombre de la Catedral de Barcelona. Pregunto: ¿si pudiéramos asegurar, no que la obra fuera de manos de fray Rossell, sino su existencia antes de la venida de Bermejo á Barcelona, ¿quién negaría que Bermejo no se inspiró para sus *Piedades* en la bella tabla de *La Piedad* de nuestra basílica?

Si no me consta quién fué el escultor tallista de *La Piedad,* ni me consta quién la mandó tallar, es de creer que el canónigo

Digitized by Google

que está de rodillas á los pies del Cristo tiene delante de las mismas un escudete, y en éste están esculpidas dos torres. Por consiguiente, parece que se trata de un canónigo Torres, Torrellas ó Castells de apellido. Por un canónigo de este nombre he preguntado al Archivo de la Catedral, pero me han contestado que de momento no podían darme razón. Encontrado el canónigo, hubiérase visto entonces si el relieve correspondía ó no al tiempo de Rossell y de su auxiliar el alemán; y, de no corresponder, de venir más bajo, hubiera sacado una prueba, una justificación de un hecho que me permite concluir en favor de Adriano de Suydret como autor del dicho relieve de *La Piedad*.

No tengo otra noticia de Adriano de Suydret el holandés que la de haber labrado por encargo de las monjas de Junqueras una imagen de San Jaime, según contrato firmado el lunes 28 de febrero de 1491. De lo pactado interesa en este libro sólo lo que se dijo en el capítulo primero, y es lo siguiente:

«Primerament es stat concordat entre les dites parts que dins spay de tres mesos, comptadors a .XV. del present mes, lo dit mestre Adrian sie tengut e obligat en fer la dita *ymatge de Sanct Jacme* de fust, obrant e fabricant aquella ab tota aquella perfectió ques pertany e ab tota forma necessaria, que sia de larch de nou fins en deu palms, ab la peayne, e fet aquell, *haia star lo dit mestre Adrian a indicació e arbitre dels honorables en Berenguer Palau, argenter, ciutedà de Barchinona,* e de MESTRE BARTHOMEU VERMEYO, PINTOR, etc.»[1].

Una vez conocida la presencia del holandés en Barcelona en los mismos días de Bermejo, y en el año mismo en que éste pinta *La Piedad* para el canónigo Desplá, ¿cómo sustraerme á la idea de que no sean de ver en *La Piedad* de talla de la puerta de la Piedad de nuestra Catedral á Bermejo y Adrián de Suydret? Tengo en dicho relieve una *Piedad* de un dibujo que, si no es de Bermejo, puede reputarse de su escuela, y tengo esa labra franconiana, que pudo con los modelos que trajo, y con lo que aquí

1) Archivo de Protocolos de Barcelona: *Manual de Ginebret Dalmau*. Dicho día. De Berenguer Palau, que fué conceller de Barcelona en 1488, me consta por el *Manual de Esteban Soley,* escritura de 24 de enero de 1494, que labró para la iglesia de Santa María del Mar una *Verónica de Jesucristo en plata* por el precio de 75 libras, incluyendo el valor del metal. Si esa *Verónica* se hubiera conservado, es de creer que viéramos en ella el influjo de las *Verónicas de Jesucristo* de Bermejo.

Digitized by Google

pudieron hacer los Rossell, Longuer ó Lochner, Juan de Alemania, Guillermo de Utrecht y Adriano de Suydret, iniciar en su estilo á Bartolomé Bermejo.

Créome autorizado por todo lo dicho á dar á Adriano de Suydret *La Piedad* del portal de su nombre, y si no la doy por modelo de la de Bermejo es porque no he conseguido averiguar fecha más antigua de residencia en Barcelona de Adriano Suydret que la de 1491. Yo no vacilaría en hacer á Suydret el maestro de Bermejo en su dirección realista si le conociera para antes de 1480 en la capital de Cataluña, ó constara ser de dicho año la escultura; ni vacilaría tampoco en presentar su obra como tipo de comparación para la clasificación de *La Piedad* del Louvre, — como he debido hacerlo, — porque entiendo imposible toda contestación sobre su procedencia de escuela; ni en explicar por su influencia, como estilo, el plegado del manto de Santa Tecla del *retablo de Santa Tecla y San Sebastián.*

Verdad es que á mayores cosas me he atrevido, y, lo reconozco, con fundamentos menos sólidos; pero Bermejo es un artista de tanto relieve y, por lo tanto, tan poco necesitado de prestigios prestados, que bien podemos mostrarnos con él algo dificultosos en punto á darle obras de difícil atribución.

En suma, si hay que ver en la escultura de *La Piedad* la mano de Adriano de Suydret, y éste nos consta en Barcelona en 1490, ¿no tenemos por qué no suponerle aquí diez años antes? El que se me revele en 1490 no quiere decir que en dicho año compareciera. Por consiguiente, lo que de nurembergués haya en nuestra pintura no tuvo necesidad de ir á aprenderlo en Franconia discípulo alguno de la escuela catalana, porque en Barcelona tuvo maestros que le iniciaron en el arte á la vez realista y pomposo de la escuela flamencosuabiofranconiana.

Bermejo nos ha dejado todavía en Barcelona otra de sus obras: la vidriera de la actual capilla bautismal de nuestra basílica. Piferrer fué el primero en dar á conocer esta obra con alguna inexactitud, pues la supuso de 1494 y única; pero el presbítero y archivero de la Catedral Sr. Mas comunicó al Sr. Casellas el asiento literal de las obras de Fontanet el vidriero, por el cual, como vamos á ver, debe bajarse á 1495 la dicha vidriera, y, por

Digitized by Google

consiguiente, la permanencia de Bermejo en Barcelona. Dice así: «*5 de mayo de 1495*. «En dit dia la obra entrega a Fontanet 1 lliure »10 sous pera entregar a Bermego, que es el preu de la traça de la »vidriera de la capella de batejar »y de las 9 vidrieras del cimbori »que deu fabricar el mateix Fon»tanet»[1].

Resulta asimismo que no es una, como hasta aquí se ha dicho, sino diez las vidrieras dibujadas por Bermejo, y en verdad hasta no es creible que por tal trabajo se le dieran tan sólo una libra y diez sueldos.

Hoy por hoy nada sabemos de Bermejo á partir del mes de mayo de 1495. Tan grande artista, pintor tan conocido en nuestra Catedral, de fallecer en Barcelona, ¿no encontráramos su sepultura al lado de la del canónigo Desplá?

Dado que se pueda admitir como obra de Bermejo cuanto consta como suyo ó atribuído, hemos de lamentar que en ella no figure, como se suele decir, un cuadro de composición. Falta á su gloria una de esas obras escénicas, aun cuando fuera la tan sobada del Calvario, que sirven para conocer la potencia artística de un pintor. En figuras aisladas, sin relación directa, cualesquiera que sea el número que entren en un cuadro, el pintor no va más allá del retratista. Velázquez no sería el gran Velázquez sin *La rendición de Breda,* como Rafael no sería el más grande pintor sin los frescos de las estancias del Vaticano. Bermejo no se nos presenta, pues, de una manera tan

1) Archivo de la Catedral de Barcelona: *Llibre de la obra de 1493 a 1495*, fol. LXI. En *La Veu de Catalunya,* número de 3 de agosto de 1905.

Digitized by Google

completa como Pablo Vergós, de quien son la mayor parte de sus obras de composición.

Bermejo pintó aquí, en la Catedral de Barcelona, cuando aun vivía en Barcelona Pablo Vergós, y fué éste y no Bermejo quien dijo la última palabra del arte de nuestros Cuatrocentistas.

Hemos de ver ahora, que conocemos la obra total de los cordobeses en Barcelona, si su manera de tratar el modelo y el color se dejó sentir en la escuela catalana, ó si ésta resistió sus extraños impulsos como en la primera mitad de siglo resistiera los impulsos flamencos. No nos pronunciemos antes de conocer la obra de Pablo Vergós.

Véase en el *Apéndice,* BARTOLOMÉ BERMEJO.

Digitized by Google

CAPÍTULO VII

ARQUITECTURA DEL RENACIMIENTO

Fueron, he dicho, en todas partes los pintores los grandes propagandistas del estilo arquitectónico del Renacimiento italiano. En todas partes se ha observado que los pintores, adelantándose á los arquitectos en su adopción, introdujeron el arte del romano en sus retablos, movidos, de seguro, tanto por la novedad, tras la cual corre siempre el pintor, cuanto porque el nuevo estilo de arquitectura concordaba con la época de las representaciones del Nuevo Testamento, las más en boga en los retablos. ¿Habíamos de ser nosotros una excepción?

Tenemos de la introducción del nuevo estilo arquitectónico en nuestra pintura un hermoso ejemplo en el *retablo de San Vicente de Sarriá,* y en *La Anunciación de Avinyó* otro ejemplo de un interior de completo acuerdo con los cánones de Alberti, el primer legislador de la nueva arquitectura. Pero las tablas citadas, que por su arquitectura han sido llevadas al siglo XVI, como por igual razón lo fué el fresco de la casa de la Almoyna, carecen de fecha conocida, ni cierta ni aproximada; de modo que para fijar la introducción del nuevo estilo arquitectónico en Cataluña no tenemos fecha documentada. Cuando la arquitectura del Renacimiento aparece, lo hace dominando completamente, en la hermosa casa Gralla de Barcelona, en construcción seguramente en 1517, dado que en 1518 conceden los Concelleres la agua que su propietario necesita, «atenent la gran obra que fa fer en la

Digitized by Google

dita sua casa, per la qual la Ciutat està molt decorada y embellida»[1]. Pero es en la platería en donde encontramos la fecha más remota de la adopción del nuevo estilo. En el precioso libro de pasantías del gremio de Plateros de Barcelona tenemos para 1510 el jarro del platero Juan Balaguer y el collar de Juan Camps[2]. Cierto que no está exento el jarro de Balaguer de mazonería, como que en España el nuevo estilo, como en Italia en la primera mitad del siglo XV, se nos presenta comprometido con el estilo ojival. Su resultado es nuestro plateresco, del cual teníamos el hermoso modelo de la casa Gralla, de cuya destrucción, para honra de Barcelona, no queremos acordarnos.

Prueban los dibujos de Balaguer y de Camps que en 1510 poseían nuestros dibujantes plateros perfectamente el nuevo estilo, y esto significa desde luego una preparación larga y constante.

Las tradiciones del plateresco catalán podemos decir que datan de los días de la introducción en España del nuevo estilo. ¿Quiénes fueron sus introductores?

Cuando por tan castellano se tiene al plateresco, ha de causar extrañeza que venga yo á sostener su origen catalán. Inútil será para muchos decir que no se trata de una cuestión de vanidad nacional, ni de un hecho documentado, por lo mismo que los documentos que presentaremos carecen de precisión; pero, si se quiere hacer crédito á mi desinterés en la cuestión, se verá claro que si sostengo que las raíces del plateresco son catalanas es porque no se le pueden conceder ni conocer otras.

Inicióse ya francamente en Italia el nuevo estilo por los años 1420, el año primero de sus Cuatrocentistas en la pintura (fué su primer año en la nueva pintura y arquitectura), siendo naturalmente florentinos sus iniciadores, como lo fueron casi todos sus discípulos, los que le impusieron en Venecia y Roma.

Brunelleschi, Alberti y Michelozzi figuran como los fundadores del renacimiento arquitectónico italiano; pero Alberti, como hemos dicho, fué su primer legislador, que suyo es el primer

1) Archivo Municipal de Barcelona: *Llibre de Deliberacions de 1518*. Dia 25 de noviembre de 1518.

2) Pueden verse en la obra del Barón de DUVILLIER: *Recherches sur l'orfèvrerie en Espagne* (Paris, 1879), págs. 172 y 176.

Digitized by Google

Tratado de Arquitectura escrito en Roma, en donde ejerció avasalladora influencia en todas las Bellas Artes, gracias al franco y entusiasta apoyo que desde luego le dió uno de los papas más entusiastas por las manifestaciones artísticas, Nicolás V.

Fué su sucesor el valenciano Calixto III, que llevó la tiara sólo tres años (1455-1458), ayo del hijo bastardo del rey de Aragón Alfonso V, y por la influencia de éste elegido papa; y nada diré si Calixto III se comportó como hubiera debido hacerlo Alfonso de Borja. De como se condujo con su protector, dígalo el haber hecho lo imposible para que no heredara la corona de Nápoles Fernando el bastardo de Aragón.

Pero si en proteger al rey Alfonso V y á su hijo anduvo tan desviado el nuevo papa, no mostró igual desvío por nuestros artífices, pues desde el primer momento aparecen á su lado, en Roma, dos *aurifabri Cathalani,* Pedro Díez y Antonio Pérez de las Celles. De las obras que estos plateros ejecutaron en Roma, de la espada, la tiara y collar labrados por Pedro Díez sólo ha quedado en la Armería de Madrid la hoja de la espada ofrecida por el Papa á Enrique IV; y menos que esto de otra espada y una rosa labradas por Antonio Pérez de las Celles, y nada tampoco ha quedado de la rosa que los dos artífices en mancomún trabajaron para ser ofrecida al rey de Francia.

Cuando Calixto III llama á los talleres del Vaticano á nuestros compatriotas, en perjuicio del gran platero de Nicolás V, el florentino Simón, que queda durante todo su pontificado arrinconado; cuando los pone en Roma al lado de Alberti, el arquitecto de los palacios pontificios, dicho se está que habían de ser dos hombres de gran mérito en su profesión; que aun cuando el nepotismo es vaticanista, no es de creer que se ejerciera en favor de hombres desautorizados.

Fallece en 1458 Calixto III, y en este mismo año aparece en Toledo Pedro Díez, en donde le conocemos trabajando durante cinco ó seis años, esto es, de 1458 á 1463.

Pedro Díez es constantemente llamado en los registros pontificios *el Catalán;* pero como también se llama catalán á Antonio Pérez de las Celles, que en uno de los asientos de sus trabajos es llamado zaragozano, claro está que debe asaltar la

Digitized by Google

fundada duda, dado su nombre, si no eran uno y otro aragoneses.

Trabajando igualmente para el papa Calixto III aparece un pintor valenciano llamado Salvador Johan, quien lo mismo pinta paveses y banderas que un crucifijo[1]; de modo que vemos por los notarios pontificios empeño en marcar la nacionalidad de los artistas empleados por Calixto III. Por consiguiente, cuando una y otra vez, sin claudicar nunca, se llama á Pedro Díez *el Catalán,* por tal debe tenerse. Y si á Antonio Pérez de las Celles se le llama también el catalán, y por excepción el zaragozano, lo que á mi parecer debe entenderse es que el Pérez de las Celles procedería, como Díez, del Colegio de Plateros de Barcelona, y por esta razón era también llamado *el Catalán.* Pérez de las Celles aparece todavía en los registros pontificios del año 1483; de Díez no sabemos más al perderle de vista en Toledo en 1463.

¿Qué trajo á la imperial ciudad el platero catalán? ¿El arte del romano?

Suena ya en 1459 arquitecto de la Catedral toledana Annequin de Egas, esto es, en los mismos días en que el catalán trabaja á su vez para la Catedral. ¿Annequin no se interesó por las novedades arquitectónicas italianas? ¿No? Pues bien: su hijo Enrique no sólo se interesó, sino que fué el primero en levantar del plateresco uno de sus más hermosos monumentos, el Colegio mayor de Santa Cruz de Valladolid, construído entre 1480-1492. Si Enrique Egas se formó al lado de su padre, y de éste no salió gótico sino plateresco, como fué Pedro Díez *el Catalán* quien indudablemente trajo á Toledo el principio nuevo, Pedro Díez *el Catalán* ha de constar como el primer maestro, como el iniciador del nuevo estilo en Castilla.

¿Díez regresó de Toledo á Barcelona? No me consta; pero cuando leo el acuerdo tomado en 1480 por el gremio de Plateros de Barcelona, por el cual se dispone que el agremiado que permanezca ausente de la ciudad por más de tres años no podrá ejercer de nuevo su arte sin probar de nuevo su capacidad, origen esta disposición, sin duda alguna, del *Libro de Pasantía* de que

1) Müntz: *Les arts à la cour des Papes pendant le XVe et le XVIe siècles* (Paris, 1878), tomo I, págs. 204, 205 y 206.

Digitized by Google

antes hemos hablado, por principiar en dicha fecha y verse en el mismo algunos casos de esa rehabilitación profesional, he de pensar si no fueron los viajes de Díez á Roma y á Toledo, con regreso á Barcelona, los que decidieron al gremio á precaverse contra el regreso de los emigrantes.

Como influencias indirectas claro está que han de estimarse las de Díez y las de Pérez de las Celles. Su posición en Roma y Toledo era de mucha vista, y lo que en Italia pasaba era lo más trascendental, porque siendo la Arquitectura la madre de las Bellas Artes, todas sus variaciones afectan profundamente á sus hijas. Así, Díez y Pérez de las Celles habían de tener á los de aquí al corriente de los avances del nuevo arte arquitectónico, de su definitivo triunfo, produciendo, por consiguiente, un movimiento de renovación artística en consonancia con el que se dejó muy pronto ver en toda Francia, que, amiga siempre de novedades, se apresuró á adoptar un estilo que se llamaría en sus primeros pasos, de seguro, del porvenir. Lo cierto es que ya antes de acabar el siglo XV se llama bárbaro el estilo gótico.

Viendo, pues, á nuestros plateros metidos desde un principio en el círculo de la arquitectura del Renacimiento, siendo ellos los que nos permiten señalar la fecha de su triunfo, pues Balaguer no había, en 1510, de proyectar un jarrón Renacimiento sin haber triunfado este estilo, tratándose de un dibujo de pasantía, Pedro Díez *el Catalán* ha de merecernos á todos todo el cariño y respeto que se debe tener por los iniciadores.

Díez, por su apellido tal vez aragonés, pudo ser padre de otro Díez, del escultor barcelonés Martín Díez, de quien tengo noticias interesantísimas para los años 1525-1534. Sólo diré aquí que, llamado para dar su peritaje sobre el altar mayor de Poblet, junto con Pedro Núñez, lo dió en sentido desfavorable, y esto que era obra de un hombre de grandes prestigios, de Damián Forment. Y que Díez hubo de ser artista de gran consideración nada me lo prueba tanto como el haberle tachado Forment, acusándole de ser «grande enemigo suyo»[1], que para ser grande

1) Madrid: Archivo Histórico nacional: *Papeles de Poblet. Proceso contra el maestro Forment*, 25 b.

Digitized by Google

enemigo de Forment era casi indispensable que Díez se pudiera creer un rival del gran valenciano.

Como lo que acabo de decir es desconocido para el común de los lectores, pues yo no sé que de ello se haya escrito antes de ahora, añadiré que no conozco aún hoy las causas de la rivalidad entre Forment y Díez.

En suma, Bermejo, Pablo Vergós y Huguet pudieron aprender arquitectura del Renacimiento en Barcelona, ya en su dirección romana ó plateresca, cuando aun el gótico imperaba en toda Cataluña, y al servirse de ella en sus cuadros no hacían más que imitar á los pintores de su tiempo y de todas partes, que fueron los grandes propagandistas del arte nuevo.

Digitized by Google

CAPÍTULO VIII

PABLO VERGÓS

1473 A 1495

PARA la historia de la escuela catalana es deplorable no conocer de Jaime Huguet otra obra que el *retablo de San Abdón y San Senén,* pues quedando al frente de ella sin rival al desaparecer Dalmau y en la plenitud de su vida y de su carrera, es, lo repito, de lo más deplorable no saber cuál fué su ulterior desarrollo y cuál fué el efecto que hubo de causarle la aparición de un maestro como Alfonso.

Huguet, he dicho, puede considerarse como uno de los maestros de Pablo Vergós, y Huguet pudo formar asimismo á su lado á Alfonso, ya que sólo lo que es privativo de éste, el poner el color y el sombrear, no impide su filiación dentro de la escuela expresiva, por Huguet bien representada.

Desconocida ó perdida la obra de Huguet, me parece que les ha de pasar á los que se interesen en el conocimiento de nuestros Cuatrocentistas lo que me ha pasado á mí, por no decir que aun me pasa: la duda de que el consorcio Huguet-Vergós que he señalado no hubiese continuado para otras obras que el *retablo de San Pedro de Tarrassa.*

Indicado queda que este consorcio se manifiesta, á mi entender, en el *retablo de San Vicente de Sarriá,* hoy en el Museo de Bellas Artes de Barcelona. Este retablo no nos ofrece, para señalarle tiempo, indicaciones precisas. Por su arquitectura ya hemos

Digitized by Google

dicho que hasta se había bajado en parte al siglo XVI; pero como hemos visto de cuán antiguo databa ó podía datar en Barcelona el conocimiento del nuevo estilo de arquitectura, este dato no resulta de ningún modo preciso.

Otra indicación he hecho, y es la de encontrar, en la tabla que representa el *Azotamiento de San Vicente*, el caballero ó el modelo del caballero de nariz aguileña de la tabla de Alfonso. Siendo esta tabla de 1473, no puedo admitir que se trate de un modelo que, después de haber plantado en el taller de Huguet ó de Vergós, plantara en el de Alfonso, porque para antes de 1473 me parecerían inaceptables los avances arquitectónicos del Renacimiento de las *tablas de San Vicente*. Dejándolas para después de dicha fecha, se me adelantan las tablas del *retablo del gremio de Revendedores*.

Carece para mí también este retablo de indicaciones de tiempo, y en él no puedo ver más que una obra de los Vergós. De este retablo repito que el cuadro de *la Virgen rodeada de cuatro santas* lo estimo obra de Pablo, porque la Virgen y Santa Lucía salieron del modelo de la Virgen de *la Epifanía del Condestable*. Pero ¿qué decir de la tabla representando á *San Miguel defendiendo el castillo de Roma de su nombre*, y en el *Catálogo de la Exposición de Arte antiguo de Barcelona de 1902* convertido en un San Miguel defendiendo las puertas ó murallas de esta ciudad?

He notado en esta tabla, en primer lugar, el San Miguel, que no es otro que el paje atisbando la escena de la adoración de los Reyes de *la Epifanía del Condestable*. Trátese ó no del propio retrato é imagen de Pablo Vergós, su identidad es indiscutible. Pero, en cambio, ¡qué inmensa distancia no separa entrambas tablas! ¿Cuál es el alcance de esta distancia? Hamlet mismo diría, al estudiar este punto: *That is the question*.

Yo no puedo ver en esta tabla la mano gótica de Jaime Vergós II. Si es de éste la tabla de *la Resurrección* del *retablo del Condestable*, como por tal la tengo, su mano no se ve en esta *tabla de los Revendedores*. Tal vez se puede señalar en otras que no reproduzco por su falta de condiciones artísticas, pero en modo alguno en la tabla en cuestión.

Digitized by Google

RAFAEL VERGÓS (?) SEGÚN PABLO VERGÓS: SAN MIGUEL

Retablo de los Revendedores de Barcelona

Creo que á quien es de ver en esta tabla es á Rafael Vergós, quien, de seguro discípulo de su hermano, reprodujo sus tipos, sus estudios, cuando no pintara lo que le dibujaran, porque las cabezas parecen de Pablo, y son cabezas de cuadros de

Digitized by Google

éste, como veremos; de donde sale aumentada la dificultad de colocar en su tiempo el *retablo de los Revendedores*.

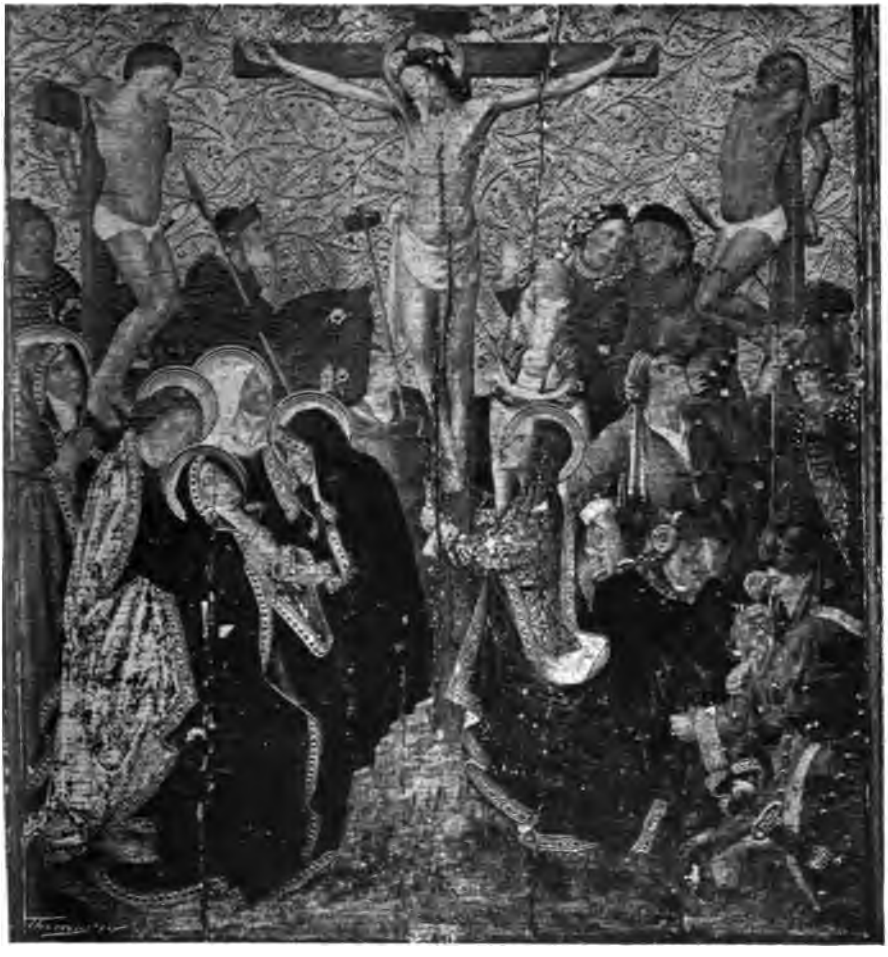
Para explicar la presencia del paje de *la Epifanía*, conver-

PABLO VERGÓS: EL CALVARIO

Gremio de los Revendedores de Barcelona

tido ahora en *San Miguel*, he dicho que no se reprodujo sino un cartón del estudio de los Vergós. Asimismo he de creer que las cabezas conocidas de la tabla de San Miguel de que hablo no tienen otro origen. Pero, sea de ello lo que quiera, sea el reta-

Digitized by Google



PABLO VERGÓS: EL CALVARIO (RETABLO DEL CONDESTABLE)
Museo de Antigüedades de Barcelona

Digitized by Google

Digitized by Google

Pablo Vergós: La Virgen y Santas Lucía, Bárbara, Inés y Petronila (?)

Cofradía de los Revendedores de Barcelona

Digitized by Google

Digitized by Google

blo una obra de antes ó de después de Alfonso, el *retablo de los Revendedores* es de los Vergós, y si á Pablo damos el cuadro del *Calvario* y el de *la Virgen con las cuatro santas,* á Rafael de podemos dar el de *San Miguel defendiendo el castillo de su nombre en Roma.*

Fija *el Calvario* por sí solo el *retablo de los Revendedores* en la obra de los Vergós. El Cristo y los dos ladrones son creaciones suyas, como lo son la María Cleofé y Longinos.

No hay para qué repetir todo lo dicho ya sobre los *Calvarios* de los Vergós. Convencido estoy de que han de compararlos todos cuantos lean estas páginas, pues les ha de interesar la comparación, que ha de revelar á la postre un gran maestro, que se repetía por la misma razón que en sus mismos días tenía Memling para repetirse, por forzársele á la continua repetición de unos mismos temas, por faltarle tiempo para atender á los encargos. Sin embargo, en *el Calvario* de los Revendedores Pablo Vergós ha introducido la variante del sacerdote que, á caballo y de espaldas, habla con la consagrada figura del que declara ser el Crucificado verdadero hijo de Dios. Vestido dicho sacerdote mitrado de rica capa azul claro y oro, da á la entera composición una vida que no abunda en las obras de su misma clase. Mi imperfecto fotograbado no causará el efecto que produce esta tabla; pero, imperfecto y todo, revela á la simple vista ser de la mano del autor del *Calvario del Condestable,* pues uno son el Cristo y los ladrones, uno el Longinos, una la Cleofé, en uno y otro *Calvario* colocados en el mismo sitio. Pero Pablo Vergós, en el *Calvario de los Revendedores,* está en avance sobre el del Condestable: nos lo prueba que ya en la representación del caballo ha hecho un gran progreso. Por ahí se prueba lo distante que hemos de estar de *la Epifanía,* y lo prueba también el fondo. Compárese el dibujo y relieve de las palmas de uno y otro. Véase la colección simétrica y cuidada en el *retablo de los Revendedores,* que revela como nos vamos acercando á la época del *manierismo,* que no es sólo italiano, y que lo mismo se puede señalar en la escuela flamenca que en la nuestra.

Cuanto debía hacer notar de la tabla de *la Virgen y las cuatro santas* queda casi dicho. Añadiré que cuando vamos buscando la

Digitized by Google

filiación del *retablo de Santa Tecla y de San Sebastián* de la Catedral de Barcelona no es de pasar por alto el tipo de Santa Bárbara, que puede y debe recordarse á propósito del de la Virgen Madre del cuadro de *Jesús disputando con los doctores* del dicho retablo de la Catedral. No quiero decir que se trate de un mismo modelo: quiero sólo señalar una filiación, una escuela; pues, no hay que olvidarlo, ésta sólo existe cuando los discípulos reproducen á su manera los tipos y tópicos de la escuela.

Volvamos, esto dicho, al *retablo de San Vicente de Sarriá.* Tengo indicado que en esta gran tabla se ven tres manos, esto es, que el retablo lo pintaron tres maestros, y éstos fueron, en mi opinión, Jaime Huguet, Jaime Vergós II y Pablo Vergós. Corresponden:

A Jaime Huguet: *El azotamiento, San Vicente en las parrillas y la muerte de San Vicente.*

A Jaime Vergós II: *San Vicente en la hoguera y los Ángeles confortando á San Vicente.*

A Pablo Vergós: *La ordenación de San Vicente, San Vicente exorcisando á los ídolos, El martirio de hacer tiritas de la piel de San Vicente, San Vicente como exorcista.*

En la página 23 de este segundo tomo he puesto frente por frente al *Verdugo de Santa Julita* y al *Verdugo de San Vicente* para probar por su identidad que el *retablo de Santa Julita* de San Quirse de Tarrassa era de Jaime Huguet, y ahora doy la tabla en que aparece el verdugo de San Vicente á Pablo Vergós. No he dicho, porque no venía antes al caso, que al citar á dicho propósito el *Verdugo de San Vicente* para filiar el *retablo de Santa Julita* era porque Jaime Huguet se me presentaba unido á los Vergós en el *retablo de Sarriá.* Pintando unidos, se comprende la comunicación de estudios hechos y aplicados á conveniencia de los artistas. De la misma manera que Pablo Vergós aceptaba de Huguet el tipo del dicho verdugo, también aceptaba el del cónsul Licias de la tabla del *Degüello de los Santos Médicos* del *retablo de San Pedro de Tarrassa,* en el de *San Vicente* nuevamente por él reproducido. Como, siendo tan evidentes tales adopciones, no doy á Huguet lo que por ellas parece evidentemente suyo, vamos á verlo.

Digitized by Google

o Verdós: Martirio de San Vicente (retablo de San Vicente, Sarriá)
Museo de Bellas Artes de Barcelona

Digitized by Google

Digitized by Google

JAIME HUGUET: MUERTE DE SAN VICENTE
(RETABLO DE SAN VICENTE, DE SARRIÁ)
Museo de Bellas Artes de Barcelona

Digitized by Google

Digitized by Google

JAIME HUGUET: AZOTAMIENTO DE S. VICENTE (RETABLO DE S. VICENTE, SARRIÁ)

Museo de Bellas Artes de Barcelona

Digitized by Google

Digitized by Google

Para distinguir las tres manos tenemos para los tres maestros una figura decisiva: la figura desnuda, la academia, digámoslo así, de San Vicente. La academia de Huguet es anatómica y no varía en sus dos cuadros en lo más mínimo. La academia de Jaime Vergós es gótica. La academia de Pablo Vergós es purista. La oposición no puede ser, entre los tres maestros, ni más notoria ni más radical.

Tenemos en segundo lugar, en las dichas academias, un detalle que las distingue. En el nimbo de San Vicente de las tablas de Huguet hay una faja de adorno entre los filetes. Esta faja falta en los nimbos de los Vergós, que andan, en esto, de acuerdo padre é hijo.

Distinguen de manos, la arquitectura de las tablas de Huguet, que es del Renacimiento, mientras continúa siendo gótica en los Vergós.

Muestran los fondos dorados y estofados dos procedimientos distintos y dos estilos diferentes. En las tablas de Huguet se produjo el fondo por estampación: en las de los Vergós es el resultado de un dibujo á mano libre. En las tablas de Huguet el dibujo es geométrico y simétrico: en las tablas de los Vergós es libre y consiste en la repetición de sus típicas palmas y bellotas, salvo en la tabla de los *Ángeles confortando á San Vicente* de Jaime Vergós, en que el estofado es estampado como el de Huguet.

Una mera ojeada á las láminas bastará, aun para el menos iniciado, para distinguir por su estilo las tres manos, los tres maestros. Correcto, pero castigado, es el dibujo de Huguet; rígido, duro, anguloso, gótico, el de Jaime Vergós; amplio, gracioso y naturalista, el de Pablo Vergós. No hay para qué decir más: ya he dicho que al menos inteligente se le hará visible por mis láminas la presencia de tres maestros en el *retablo de San Vicente de Sarriá*.

¿Huguet es ó no es el autor de las tablas que le atribuimos? Desde el momento en que su creación, el tipo del cónsul Licias, lo reproducen dos manos diferentes en el *retablo de San Vicente de Sarriá,* no he de negar que se puede sacar de ello argumento en contra de Huguet; y como aun podrá decirse que parece extraño que no imprimiera en su San Vicente aquella superior expresión

Digitized by Google

de éxtasis que como modelo nos ha dejado lo mismo en San Abdón y San Senén que en los Santos Médicos, á mí no me extrañaría que se concluyera en contra de Huguet. Si no soy de esta opinión es porque es sobrado típica la figura del cónsul creada por Huguet para que la pudieran copiar en vida otros pintores. Como los Vergós le sobreviven y las *tablas de San Vicente* bien pudieran ser posteriores á su fallecimiento, podría explicarse por dicha circunstancia la adopción de su tipo; pero yo no me explicaría satisfactoriamente la aparición del tipo del caballero de nariz aguileña de Alfonso en un cuadro posterior á la muerte de Huguet, ó sea para después de 1483: la repetición de ese tipo á diez años de distancia no se explica tratándose de la obra de un forastero ó de un extranjero, como entonces se diría.

Que no sean dignas de Huguet las dos tablas que le atribuimos, nadie lo negará, y que en éstas no esté en progreso tampoco se contestará. Compárense los Santos Médicos de la tabla de su martirio con el San Vicente; compárense sus desnudos, y se verá el inmenso avance de Huguet en el San Vicente. Ya no se trata de cuerpos sin huesos, sin nervios y sin venas: lo real aparece, y, si aparece sobrado, tal vez esto se deba á la obra de los siglos, que han podido borrar las medias tintas. De todos modos, el cuerpo bien construído de San Vicente y bien modelado con mayor ó menor sentido realístico, es superior á aquellos cuerpos faltos de interior de 1460.

Hice notar, al hablar del retablo de San Pedro de Tarrassa, el virtuosismo de Huguet. Esta cualidad también está en progreso en las *tablas de San Vicente*, en donde la costumbre del tiempo, que parecen indicar las armaduras fantásticas puestas de moda en Italia entrada la segunda mitad del siglo, y muy pronto adoptadas en Flandes y Alemania, exigían del virtuoso una aplicación superior á la de los tiempos pasados.

Una figura llama la atención en la *tabla de la muerte de San Vicente* (y cuidado que la figura del santo muerto es notable, como dibujo, como modelado y trabajo, como expresión de la muerte de ese santo, pues en su rostro han dejado huellas los dolores del martirio, dominados, pero no vencidos, por la resignación y la esperanza en la recompensa futura), y la tal figura es la

Digitized by Google

JAIME VERGÓS II: SAN VICENTE EN LA HOGUERA
(RETABLO DE SAN VICENTE, SARRIÁ)
Museo de Bellas Artes de Barcelona

Digitized by Google

Digitized by Google

JAIME VERGÓS II: DETALLE DE LA TABLA DE SAN VICENTE EN LA HOGUERA (RETABLO DE SAN VICENTE, SARRIÁ)

Museo de Bellas Artes de Barcelona

Digitized by Google

Digitized by Google

JAIME VERGÓS II: LOS ANGELES CONFORTANDO A SAN VICENTE
(RETABLO DE SAN VICENTE, SARRIÁ)
Museo de Bellas Artes de Barcelona

Digitized by Google

Digitized by Google

del caballero que aparece á su lado. Sus melenas deberán tomarlas en cuenta los que quieran bajar las tablas que examinamos dentro del último quinto del siglo. Ese caballero es un retrato, seguramente del laico que hizo pintar el retablo, pues para ser el retrato de Huguet es demasiado joven. Esta figura planta con una naturalidad y aplomo superior á las otras, porque indudablemente ha plantado delante del maestro el retratado. Compárese con el cónsul, procónsul ó prefecto, que nos dice sólo en el plegado que ha sido pintado de memoria, amén de convencernos de que dentro del talar que viste no hay el cuerpo de un hombre. Huguet se mantenía, pues, como retratista, á la altura en que le hemos visto en el retablo de San Abdón y San Senén, pues los caballeros que plantaron para tales santos tienen la misma maestría.

Que los cuadros que damos á Jaime Vergós II son las obras de un pintor de la antigua escuela lo dice la simple comparación de dichas tablas con las de Huguet, que le están más cerca que las de su hijo, en marcha siempre progresiva.

Tiene la tabla de *San Vicente en la hoguera* todo el aire de una miniatura, no por su virtuosismo, que es extremado, sino por el rigor de su dibujo, digno de un grande estilista; de modo que no podemos llamar fanfarrón á Jaime Vergós II cuando les dice á los de Cervera que les «pintó bellamente unos pendones». Ahora bien: esa tabla y su compañera no sólo no son miniaturas, sino cuadros con figuras que se acercan al natural. Y si queremos darnos cuenta de lo acabado del trabajo, véase el detalle de la dicha tabla, véanse aquellas cabezas parlantes y fuertes dentro de una técnica simplicista propia de los grandes góticos del siglo XV.

Gótico hemos dicho que se nos presenta Jaime Vergós II, y si tal le vimos en el *retablo del Condestable*, y en la tabla anteriormente descrita confirma su estilo, en la de los *Angeles socorriendo á San Vicente en la cárcel* todavía su estilo queda más fuertemente caracterizado. Aquí el pesado pincel ha cargado más firme, y al querer detallar, en vez de pintar, ha dibujado. Luego la falta de idealidad en los ángeles, sus feas cabezas, sus abigarradas alas, le clavan en el puesto que llenaba no sin distinción ni mérito real, porque, lo repetimos, el grupo que hemos dado en detalle no

Digitized by Google

sufre de la comparación con ninguna de esas tablas alemanas de cuyas tan alto se pone su sentido realístico.

¿Pablo Vergós puede ser el autor de las cuatro tablas que le atribuimos? Digo que sí, porque se forma mi opinión por encontrar en el *retablo de Granolles* y en el de *San Vicente de Sarriá* la tabla del santo en su sepulcro como exorcista, que también se da en el *retablo de San Antonio Abad*. Confirma luego mi modo de ver la aparición de Jesucristo en el cuadro de San Vicente escarpiado, que se repite en el *retablo de San Antonio Abad,* como aquí es de ver, saliendo uno y otro Cristo del Cristo resucitado del *retablo del Condestable*. Robustece mi dictamen, si no me equivoco, el aparecer, como ya he dicho más arriba, en la clerecía tipos que encontramos en la del *retablo de San Antonio Abad* y *Curtidores;* y, finalmente, me convencen las palmas con las bellotas de los fondos dorados y estofados.

La escena doméstica del cuadro de *San Vicente escarpiado* ¿no se explica viendo en ella al padre de Vergós, con su segunda esposa y al hijo de ésta del primer lecho? ¿Puede de esta escena darse otra explicación? ¿El marido, cuando menos, no recuerda el tipo del que en la escena de *la Epifanía* del *retablo del Condestable* asoma por la ventana?

Cuanto he dicho de las cabezas de expresión de los Apóstoles de *la Pascua* del *retablo del Condestable* ¿no puedo repetirlo, no con no menor, sino con mayor motivo á propósito de la tabla de la *Ordenación de San Vicente?* He querido dar de las cabezas de los cantores un detalle grande para que se apreciara toda su belleza, toda su expresión, y la genial sencillez con que están pintadas, cualidad siempre eminente en Pablo Vergós;

Digitized by Google

PABLO VERGÓS: ORDENACIÓN DE SAN VICENTE
RETABLO DE SAN VICENTE, SARRIÁ
Museo de Bellas Artes de Barcelona

Digitized by Google

Digitized by Google

pero mi fotograbado no ha correspondido á mi deseo: aun deficiente, hará ostensible todo lo dicho. Aquí está el gran pintor catalán entero. Y en esta tabla se verá el obispo, que se conservará en San Agustín en el *retablo de los Curtidores*.

Esta tabla y la de *San Vicente como exorcisante,* las dos mejores del retablo, bastarían á la reputación de Pablo Vergós; porque lo que hoy se pide á gritos, y en todos tiempos se ha pedido con voces más ó menos acompasadas, la expresión y representación natural de la figura humana, está llevada á una altura que no ha sido sobrepujada por nadie, cuando se atiende á su valor técnico, á la parquedad de los medios empleados para modelar y dibujar rostros y cuerpos; cuando el pincel es capaz de todo virtuosismo, como lo demuestran las capas pluviales y dalmáticas de la clerecía, uno se siente lleno de admiración por una maestría llevada á toda la plenitud.

Que Pablo Vergós, en estas tablas tan hermosas, es todavía un compositor frío, de la antigua y no de la nueva escuela, esto es, de la escuela del renacimiento italiano, es cierto. Ya hemos dicho que la escuela catalana en esto hace pocos progresos: la tradición se le impone y no sabe sacudirla, ni un solo ejemplo nos dará de esas composiciones libres, de franco, natural y desenvuelto movimiento, gloria inmortal de los Cuatrocentistas italianos. Pero, con todo y este defecto, cuando el asunto implica esa frialdad de que hablamos, ó no exige por su naturaleza gran movimiento como en la *Ordenación de San Vicente,* y en la de los lisiados ante su tumba, la composición nos parecerá perfecta. Y en la *Ordenación* le vemos todavía penetrando por el campo de las sombras, de la perspectiva aérea, que también no ha de alcanzar, como no la alcanzó un solo maestro catalán. Cerca estaba ya con estas tablas Pablo Vergós de solidar su reputación, que firme quedó al pintar el *retablo de San Antonio Abad*.

Puede hoy verse este monumento de la pintura catalana en la iglesia de su nombre en Barcelona. En la Exposición de Arte antiguo de 1902 se presentaron todas sus tablas, excepto la del *Calvario,* que estaba en un estado lamentable; pero, cuidadosamente restaurada por D. Tomás Moragas, que ya años antes había restaurado las otras, hoy se puede con éstas admirar, pues

Digitized by Google

PABLO VERGÓS: SAN JORGE
Retablo de San Antonio Abad, Barcelona

no desdice de sus grandes cualidades.

Tenemos el *retablo de San Antonio Abad* por obra exclusiva de Pablo Vergós. Quizás en las figuras de santos del bancal tuvo una mano auxiliar, pero no más que auxiliar, porque las figuras están todas sólidamente construidas, como se podrá juzgar por el *San Jorge* aquí reproducido.

Estimo esta grande obra como posterior al *retablo de San Vicente de Sarriá*, porque creo que Vergós, si no sintió la influencia de Alfonso, sintió la de su manera de pintar. Ya nada de aquel miedoso modelado tradicional: las sombras, con todas sus profundidades y trasparencias, aparecen en todas partes. A bien seguro que, de no tener la pintura catalana que arrastrar los fondos dorados y estofados, como el presidiario su cadena hasta el cumplimiento de su pena, Vergós llenara sus cuadros de aquel ambiente que ya hemos dicho parece desconocido en nuestra escuela, para mí indudablemente por dicha circunstancia.

Digitized by Google

PABLO VERGÓS: SAN ANTONIO COMUNICANDO SU PODER DE EXORCISTA
Iglesia de San Antonio Abad de Barcelona

Digitized by Google

Digitized by Google

Casi nada ha quedado del Archivo de los Antoninos, que se supone pasaría á Roma al ser extinguidos, por donde acercarnos á la época del retablo por la de la construcción de la iglesia. Así, todo lo que sabíamos era que se estaba construyendo la iglesia en 1444[1]. Pero D. Ramón Piera, rector de los Escolapios, á cuyo celo por los monumentos de su iglesia y amor á las bellas artes debemos la restauración de la tabla del Calvario, me comunica, con referencia á su archivo, que: «El dia 15 de Desembre de 1431 se comprà'l terrer y algunes cases pera la construcció» —de la iglesia—«(en Guillem Duran, hostaler, es el comprador a pública subasta, 10.000 sous). Fra Berenguer de Biancha, preceptor de la Casa de Sant Antoni Abat de Cervera, degudament autorisat per l'abat Joan, firma'l compromís pera la fundació, ab el canonge arcedià de Barcelona, reverent Felip de Medalia, el dia 30 de Març de 1431, y ab el senyor rector del Pi'l dia 24 d'Abril de 1432, davant del notari públic Gabriel Canyelles. Confirma aquests compromisos l'abat Joan el dia 18 de Juliol de 1433, firmant aquesta confirmació'l seu secretari fra Nicolau Ponciato y el referit notari, ab els deguts testimonis, y es procedeix a la construcció.

»En aquest arxiu obra un concordat entre'l reverent senyor vicari del Pi, Bernat Planes, y Jaume Bisanyes, beneficiat de la mateixa iglesia, d'una part, y fra Gingo de Veanchia, administrador perpetual de la Casa de Sant Antoni Abat de Barcelona, y fra Antoni Montseny, preceptor de la casa de Sant Antoni de Cervera, datat a 3 de Setembre de 1448, en el qual aquests últims s'obliguen a satisfer a l'iglesia del Pi tots els drets que'ls pertoquen d'oferta, candeles, etc., per raó de les misses que se celebren en l'iglesia de Sant Antoni. Diu textualment el conveni:

»Et primo, cum venerabilis Præceptor Domus prædictæ Sti. Antonii daret, et dare et tradere teneretur dicto venerabili Rectori Successoribusque suis, in dicta Ecclesia de Pinu, seu Procuratori eorum, medietatem integraliter, fideliter atque bene omni fraude cessante Omnium et singulorum Oblationum in quavis specie consistant, quæ ad manus Præsbyteri seu Præsby-

1) Pi y Arimon: *Barcelona antigua y moderna* (Barcelona, 1854), tomo I, pág. 517.

Digitized by Google

terorum missas Celebrantis seu Celebrantium in dicta Capella seu Ecclesia Sti. Antonii et quibusvis altaribus ejusdem venient omni tempore, et de candelis, quæ in missa seu missis *accenduntur* seu etiam de aliis candelis, quæ *offeruntur* in dicta Ecclesia per Christifideles quacumque hora diei vel noctis, medietatemque integraliter de omnibus quæ in pelvim veniunt seu mittuntur pro adoratione Crucis quinta et sexta feria proxime præcedentibus celebrationem Dominicæ Passionis, fuit conventum, quod de cetero in compensationem omnium et singulorum prædictorum quæ amodo cessabunt dari et solvi, dictus Venerabilis Frater Gingo et sui Successores *dent et solvant dicti Venerabili Rectori, et suis Successoribus in festo Sanctæ Crucis mensis Maji proximo triginta solidos, et in festo omnium Sanctorum post dictum festum Sanctæ Crucis proxime sequnturum alios triginta solidos,* et sic deinceps, quolibet anno...

»D'aquí's dedueix ab tota claretat que ja abans del 3 de Setembre de 1448 se celebraven misses en aquesta iglesia.»

Dicho se está que el que se dijera misa en 1448 implica que el retablo estuviera pintado; pero el dato anterior ya fija un término para buscar su tiempo. Por la indumentaria, sin embargo, puede aproximarse el tiempo en que fué pintado el *retablo de San Antonio Abad,* del cual creo que me dió la fecha Puiggarí, fijándose en un detalle indumentario que tiene doble importancia, esto es, porque de un lado me puede señalar la época del *retablo de San Antonio,* y del otro como en realidad Rafael Vergós plagió la obra de su hermano en el retablo de Granollers.

Señala el Sr. Puiggarí el rocadero con que adornan sus cabezas la reina y la princesa ya citadas de los *retablos de San Antonio* y *de Granollers,* como tipo «del usado por nuestras damas en el período de 1460-70»[1].

En efecto, como moda del año 1470, se ve en todas partes el uso del rocadero ó capirote, moda flamenca, circunstancia que creo es de notar tratándose del siglo de la pintura flamenca, difundida por toda Europa, por cuanto era opinión corriente la

1) PUIGGARÍ: *Monografía histórica e iconográfica del Traje* (Barcelona, 1886), página 261, número 126.

Digitized by Google

PABLO VERGÓS: SAN ANTONIO ABAD
Iglesia de San Antonio Abad de Barcelona

Digitized by Google

Digitized by Google

de Duclercq, que decía «ser las burguesas de Gand, Brujas y Lille las mujeres mejor vestidas de su tiempo». Véase en Quicherat una dama vestida á lo flamenco de una miniatura de 1470[1].

Pero ¿hasta cuándo se continuó usando el capirote? Esta es la cuestión para poder fechar el *retablo de San Antonio Abad*.

Viollet-le-Duc, estudiando este punto, dice: «Es entre 1470 á 1475 cuando los capirotes desaparecen. Cuando Luis XI muere en 1483, hacía ya mucho tiempo que las damas no los llevaban en Francia[2]; pero como las modas es en el centro en donde aparecen, en donde primero desaparecen reemplazadas por otras modas, si contamos para París el año de 1475, no para cuando desaparecen, sino para cuando dejan de ser de moda, considerando que en 1483 ya hacía tiempo que no se llevaban, podremos señalar el año 1480 como el de su completa desaparición, y por lo dicho podremos creer que aun aquí, después del 1480, se continuaron llevando por algún tiempo; y, aplicando las cuentas hechas para París, digo que aquí se dejarían de llevar sobre el año 1483. Si se admite esta cuenta, como el *retablo de Granollers* consta que se estaba pintando en 1495 por Jaime Vergós II y Rafael Vergós, por fallecimiento de Pablo, que lo dejó sin concluir, está claro que ó se trata de un plagio ó de un anacronismo, ó de que aun se llevaría el rocadero cuando Pablo Vergós dibujó aquella tabla que no llegó á pintar. Y como ahora vemos concedérsele plazos de seis años para pintar un retablo, plazo que, de habérsele concedido, nos remontaría al año 1489, la prolongación de la moda del rocadero, su explicación en el *retablo de Granollers*, no se haría en absoluto imposible. Pero no sabemos ver en el *retablo de San Antonio Abad* por dónde llegar á su fecha, y, si no queremos pecar, será fuerza sólo decir que fué pintado por los años 1480 y tantos.

He dicho que, constando ser el *retablo de Granollers* obra de los Vergós, lo que de dicho retablo viera en otros serviría para la filiación de éstos. En seguida he notado la idéntica composición del *Calvario*, con la repetición del mismo Cristo y

1) QUICHERAT: *Histoire du Costume en France* (París, 1877), pág. 309.
2) Obra citada, tomo III, pág. 242.

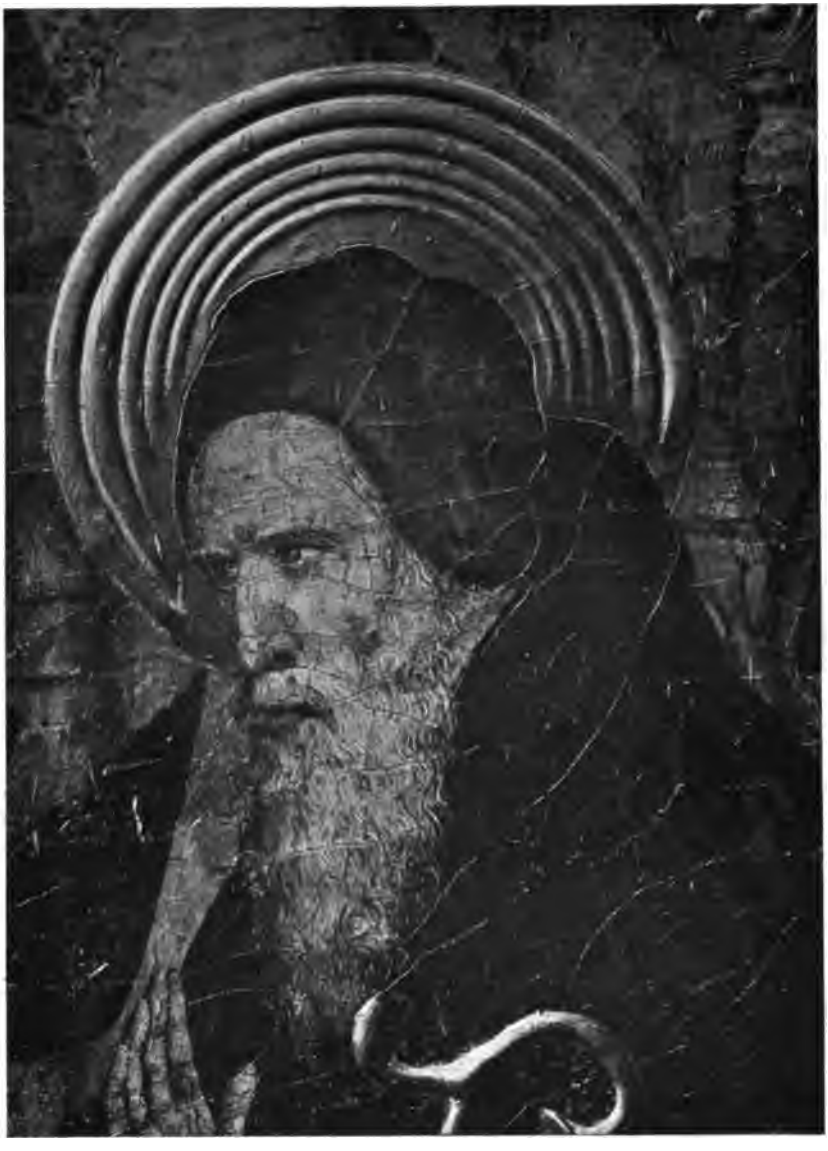
Digitized by Google

buen ladrón; la figura del legionario disputando por las vestiduras del Cristo, igual á la del caballero de la tabla de *San Agustín predicando* del gremio de Curtidores de Barcelona; el paralelismo de las tablas de *San Esteban y San Vicente exorcistas;* la clerecía y caballeros de la *Invención del cuerpo de San Antonio Abad,* igual á la del *Santo Angel defendiendo en Roma el castillo de su nombre* del gremio de Revendedores, y la de la *Ordenación de San Vicente,* las palmas y bellotas; la *Aparición del Cristo á San Antonio y á San Vicente,* etc.

PABLO VERGÓS
SAN ANTONIO VISITANDO Á SAN PABLO ERMITAÑO
Iglesia de San Antonio Abad, Barcelona

Fuera, pues, de toda duda el maestro, lo que primero se echa de ver, sabiendo de quien se trata, es el progreso que en este retablo demuestra en la energía del modelado. De no conocerse el *retablo de San Antonio Abad,* sería imposible explicarse *los Profetas* de Granollers. Camino de éstos se encuentra Pablo Vergós en la figura de San Antonio Abad. En la tabla de este santo visitando á San Pablo ermitaño, asunto tratado también por Velázquez, sin que sea en modo alguno de admitir que el primer maestro de la pintura en

Digitized by Google



PABLO VERGÓS: RETABLO DE SAN ANTONIO ABAD
Iglesia de San Antonio Abad, Barcelona

Digitized by Google

Digitized by Google

España tuviera por qué acordarse de Pablo Vergós, pero tampoco, por qué no recordarlo, en esta tabla la cabeza de San Antonio es un verdadero prodigio de modelado y de expresión: es el maestro de *la Pentecostés* del *retablo del Condestable,* llegando al punto más alto de su carrera artística. Sí: cabezas como la dicha pueden y deben ponerse al lado de las de Alfonso y de Bermejo, y añadir que, á no ser por las que pintó el Greco en el siglo XVI, sería preciso llegar á los días de Velázquez, Zurbarán y Cano para encontrar en España otras tan bellas y enérgicas.

Tratada esta cabeza con toda la frialdad de una imagen en el *San Antonio* sentado en una silla abacial, tabla hoy colocada, no en su altar, sino en el coro de la iglesia, dentro de su severidad benigna, es de comparar con la anterior. Toda su figura revela el estudio del natural y la repugnancia de la escuela para el plegado flamenco franconiano, con razón por los nuestros rechazado. Las dimensiones de esta tabla, 2'40 × 1'60 metros, permítenle que tome un carácter verdaderamente imponente, y, colocada en su altar, había de causar un efecto grandioso.

Pero si de las alturas de lo sublime bajamos á las de lo bello, yo no sé si pueden darse figuras más hermosas que las de las tablas llamadas, en el *Catálogo de la Exposición de Arte antiguo de Barcelona de 1902, Despedida de San Antonio para el desierto,* núm. 216, y *Muerte de San Antonio,* núm. 219, tablas de 1'50 y 1'80 × 0'95 metros.

No hay tal *Despedida de San Antonio para el desierto* en el núm. 216; pues, como se puede ver en nuestra lámina, de lo que se trata es de la transmisión por el santo de su potestad de exorcizar á un magnate, que la emplea — escena partida — para sacarle á una princesa el espíritu maligno por la cabeza.

Preséntanos en esta tabla Pablo Vergós una princesa arrodillada, de una hermosura clásica, académica. Diríase que, cansado de oir que todas sus mujeres eran feas, quiso probar que también le era á él dado, á expensas de lo natural, crear una mujer hermosa. Será la única, aun cuando en esta tabla, y lo mismo en la que llamamos *San Antonio exorcista,* los tipos de las mujeres son pasaderos. Pero la tabla 216 no se impone sólo por la belleza de dicha princesa, sino por la purista del dibujo, por la extremada

Digitized by Google

corrección y elegancia de todas las figuras, que recuerdan por estas circunstancias las de *la Epifanía* del Condestable, probando ser esta cualidad natural y propia del culto espíritu de Pablo Vergós. En esta tabla, como en todas las demás del retablo, el grande artista, por su extremada corrección, imprime en sus obras aquella gracia juvenil que hemos llamado natural en el *retablo del Condestable,* y que ahora llamaremos adquirida por el trato y ejercicio de la gracia.

Lo que resalta en la tabla de la *Invención del cuerpo de San Antonio,* que de esto se trata y no de lo que se leía en el *Catálogo,* es aquella extremada y sencilla expresión de gratitud de los que salieron guiados por una paloma al hallazgo del cuerpo del santo. Todas las cabezas nos son conocidas. Es la clerecía de los *retablos de los Revendedores y de Sarriá.* Ahora no cantarán como en la *Ordenación de San Vicente,* pero no importa: por esto están también haciendo algo, pues en los cuadros de Pablo Vergós la impasividad es corporal, no anímica.

Toda esta maravilla de dibujo, realzado por una técnica franca y poderosa, dan realmente grima al encontrarlo todo dominado por el influjo que, para darle un mal nombre, llamaré gótico. Sin el paisaje gótico, sin el fondo dicho de oro estofado,—aquí con palmas y bellotas, —sin aquella aparición ahora de San Antonio, en el cuadro de las *Tentaciones* de este santo del Cristo dentro de un cuarto de círculo, como lo hubiera podido hacer Borrassá en su tiempo, y como si se tratara de un tópico de la escuela catalana, sin nada de todo esto que Pablo Vergós hubo de poner y pintar porque su sociedad se lo exigiría, la obra de Pablo volaría, al ser hoy conocida, sin auxilio de las alas de la Fama, por su propio y gran mérito.

La tabla de San Antonio suspendiendo por el cabello á un ahorcado para salvarlo de la extrangulación, la reproducimos para que se vean una vez más los tipos que aparecen en otras tablas de otros retablos.

Prefiero la tabla de *San Vicente exorcista* á la de *San Antonio Abad exorcista.* El grupo de populares del primero, dentro de su vulgaridad, es acabado: Velázquez no los pintara mejor. Si ahora quiero admirar al virtuoso, entonces es otra cosa: un pincel

Digitized by Google

PABLO VERGÓS: INVENCIÓN DEL CUERPO DE SAN ANTONIO ABAD
Iglesia de San Antonio Abad de Barcelona

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

PABLO VERGÓS: UN MILAGRO DE SAN ANTONIO ABAD
Iglesia de San Antonio Abad de Barcelona

Digitized by Google

Digitized by Google

flamenco se necesita para los brocados del emperador y de la princesa. A falta de telas de dicha época iguales, su reproducción gráfica supliría su modelo. Esta nimia perfección, llevada á los rostros y barbas del emperador y de la emperatriz, hace que resulten fatigados, y no quiero decir que no lo sean: tal vez aun no le era dado en todas ocasiones á Pablo Vergós pintar cabezas como la de San Antonio, que la índole de los tipos cohibe aún á los más acostumbrados á tratarlo todo con distinción. Los tipos vulgares, ínfimos ó no, son los que mejor pintaron Velázquez y Goya. Son los más enérgicos y contrastados, como bien se comprende, los más fáciles y de mayor lucimiento.

Vergós, con su *retablo de San Antonio Abad,* hubo de hacerse una gran reputación, hubo de convertirse en la celebridad de la época, y, de no ser tan abundantes los retablos de otras manos secundarias de sus días, casi diríamos que su celebridad, eclipsando á Alfonso, nos ocultó á éste para siempre. Pero Pablo Vergós tuvo que combatir con todos los cordobeses. Apenas salía victorioso de Alfonso, le amenazaba ya Bermejo, aun en el supuesto de que éste se hubiese completado dentro de la escuela de Barcelona.

Hubo Pablo Vergós de pintar en los últimos diez años de su vida tres grandes retablos: el de *San Agustín ó de los Curtidores,* el de *los Perayres* y el de *Granollers.*

Desconocemos la fecha del *retablo de los Blanquers ó Curtidores,* y nada he sabido ver en el mismo que me la revelara, siquiera fuera aproximadamente. Si lo coloco detrás de los *retablos de San Vicente de Sarriá* y de *San Antonio Abad,* es porque ya el fondo de oro estofado es estampado. Las palmas que en dichos retablos aun perduran y triunfan de los estampados han desaparecido: el mecanismo ha triunfado.

Si acertamos en la explicación de la cláusula ya citada del contrato entre Vergós y los Perayres, para la pintura del retablo de éstos *(Documentos XXX* y *XLIV),* cuando le exigen que «todos los brocados se hagan según el retablo de San Agustín mayor», como este contrato es del año 1493, el de los *Curtidores* ha de tomar puesto entre esta fecha y la de 1485, que provisionalmente se puede señalar al de *San Antonio Abad,* es decir, este retablo

Digitized by Google

hubo de pintarse ó pudo pintarse á la vez que Bermejo pintaba *La Piedad* de Desplá.

Largos años pasaría Pablo Vergós pintando el *retablo de San Agustín,* del cual nos han quedado íntegras sólo cuatro tablas, que con dos medias tablas más se guardan en la Sala de Juntas del gremio de Curtidores, y parte del bancal, que está en el Museo de Bellas Artes, Museo Provincial de esta ciudad. Lo que ha quedado representa á lo sumo una tercera parte de la obra según de tradición se cuenta; y como las tablas tienen 2'40 × 1'93 metros, las figuras son por lo menos de tamaño natural.

Para juzgar de esta pintura se ha de tener presente que tratamos del altar mayor de una iglesia de gran nave, y así se explica perfectamente que los detalles, como los famosos brocados, estén tratados un poco *grosso modo,* pues se atendió desde luego al efecto escenográfico. Sólo para hacerlo constar para el no inteligente que podría notarlo, diremos que los vestidos de los personajes sentados en primer término de la tabla *San Agustín predicando* fueron, á mediados del pasado siglo, desdichadamente repintados por un pintor de brocha gorda, y, aunque en las otras tablas también ejerció su arte de destructor, sinónimo de restaurador, con perdón sea dicho de los que merecen este nombre, sus atrevimientos no fueron tan grandes. A la vista de las tablas no se necesita ser conocedor para notar lo que decimos: es para que no se juzgue por las reproducciones por lo que lo advertimos. En donde, por fortuna, no hay repintos es en las caras; pero algunas de ellas, como lo indican los fotograbados, han sufrido por abrirse las juntas de las tablas, ó por haberlas chamuscado algún cirio.

Todas las buenas cualidades de Pablo Vergós encuentro en estas tablas, pero sólo en la de la *Consagración de San Agustín* aparece el grande artista en las cabezas de los obispos. ¿Serían retratos? Esas cabezas, que ganan infinito cuanto de más cerca se miran, á causa de la suavidad de su modelado, son todas tan individualistas que admiran por su contraste fisionómico. Aquel pincel vigoroso empleado en pintar *San Antonio Abad,* pinta en esta tabla el obispo de la derecha de San Agustín que le pone la mitra. Con decir que esta cabeza puede ponerse al lado de la de

Digitized by Google

Pablo Vergós: Coronación de San Agustín
(retablo del gremio de Curtidores)
Barcelona

Digitized by Google

Digitized by Google

PABLO VERGÓS: CONVERSIÓN DE SAN AGUSTÍN
(RETABLO DEL GREMIO DE CURTIDORES)
Barcelona

Digitized by Google

Digitized by Google

San Antón, está hecho todo su elogio. La figura del que lee las preces rituales es de una solidez y de un naturalismo sorprendente. Pero esta tabla, aun con estar hoy perdidos los rojos y los azules, hoy negros, de los brocados, da pena por tanta imaginería bordada y por tanto ramaje de oro. A mí me produce el mismo desastroso efecto que me causan las imágenes de nuestras iglesias metidas todavía dentro de los tontillos del siglo XVII, demostrando que en esto de ser tradicionalistas lo somos en arte aun de lo rematadamente malo. Hay que saber abstraerse para admirar las cabezas, cuyo estudio nunca será bastante recomendado para los que quieran pintar no á gusto de los fabricantes de colores, sino como pintaron todos los grandes artistas del cuatrocientos, como en el quinientos pintó Rafael. No hay avaricia de color, ni ninguno de estos excesos en más ó en menos de nuestro tiempo, sino un empleo racional del mismo, y un modelado simple y seguro, alcanzado sin martirizar la paleta.

Bien pudiera ser que en estas tablas Pablo Vergós hubiese tenido un auxiliar que le preparara, digámoslo así, las cabezas secundarias, pintando él sólo las de San Agustín y las de la dama de la tabla que no sé si representa la *Confusión de los Maniqueos,* doctrina que San Agustín había profesado antes de convertirse al catolicismo. En las demás, lo que me parece es que sobre una preparación hábil imprimía su pincel el carácter de su personalidad artística. De esta particularidad exceptúanse las figuras de la *Consagración de San Agustín.*

Quizás, puestos ya á dudar, dudaríamos de que fuera suya la tabla de la *Conversión de San Agustín.* Esta tabla, falta de carácter y de individualidad, de una gran monotonía de color, pues su entonación general es violácea, nos parece acusar no una mano inexperta, sino la mano de un maestro secundario, como creo lo fué Rafael Vergós; y como, tratándose de San Agustín, naturalmente he de recordar aquello de «en la duda, libertad», aprovechándome de ésta, ¿no podría dar la tabla á Rafael Vergós?

Fijando un poco la atención en la tabla de *San Agustín predicando delante de su madre Santa Mónica,* y comparando esta tabla con la anterior, se verá esta diferencia de manos dentro del grupo de oyentes. Los dos caballeros sentados en primer término,

Digitized by Google

son muy superiores á los demás en dibujo y carácter. Recuérdese que son dos tipos conocidos. El doctor, el del bonete, no es otro que San Damián del *retablo de San Pedro de Tarrassa*. El otro, ora el sayón, ora el caballero de los *Calvarios de Granollers* y de *San Antonio Abad*. Las cabezas de estas dos figuras están tratadas con mayor vigor y mejor dibujo que las restantes, sin llegar, empero, á la de San Agustín, que es una cabeza parlante. Tiene esta tabla mejor colorido, aun á pesar de lo bermellonado del caballero sentado y del que sigue al doctor.

Insignificante es en la tabla la figura de Santa Mónica, que ya veremos en el *Calvario de Granollers*, y por esto nos resistimos á ver en ella una obra del mismo pincel que pintó la dama de la tabla conocida con el nombre de *Encuentro de San Agustín con su madre*, pero que yo creo se trata de la *Confusión de los Maniqueos;* pues, de estar en dicha tabla Santa Mónica, no estaría sin limbo. Ni Vorágine ni Rivadeneyra me dan razón del asunto, y éste es tan poco interesante que no me convence de la necesidad de buscar su explicación en algún santoral catalán de la Edad Media, lo que espero me perdonará *Justus* de Vich.

Compárese esta tabla con las dos anteriores, y se reconocerá en ésta de preferencia la mano de Pablo Vergós. La cabeza de San Agustín es buena, y en la de la dama anciana se nota todo el cariño de un artista prendado de la modelación á la moderna de sus días; que Pablo Vergós ya hemos visto, y lo acredita en este mismo retablo que nos ocupa, en la tabla de *la Consagración*, no repudiaba ni rechazaba el arte nuevo, que consistía en llenar de sombras las caras.

Siguió al *retablo dels Blanquers* el *retablo dels Perayres*, y ya he dicho que de estos dos retablos tengo del uno aquello de que carezco del otro, y aun algo más para los Perayres, pues tengo toda su historia, que no puedo pasar por alto, por lo mismo que, mal conocida ó entendida, ha dado pie para quitarnos un puñado de honra, conforme á la antigua moda de desacreditarnos sin ayuda de nuestros vecinos.

Reunido en Concejo General el gremio de los Perayres de Barcelona en el campo de los *Tiradors jusans*, que poco más ó menos corría por debajo del actual Palacio de Bellas Artes de

Digitized by Google

PABLO VERGÓS: CONVERSIÓN DE SANTA MÓNICA
(RETABLO DEL GREMIO DE CURTIDORES)
Barcelona

Digitized by Google

Digitized by Google

PABLO VERGÓS: SAN AGUSTÍN PREDICANDO (RETABLO DEL GREMIO DE CURTIDORES)
Barcelona

Digitized by Google

Digitized by Google

Barcelona, el miércoles 23 de enero de 1489, por sus honorables administradores, fué propuesto que «com lo retaula de Sent Anthoni stiga a gran càrrech e vergonya de la dita confraria per la gran antiquitat de aquell, e no s mostra en aquell la invocació de Sent Anthoni; e attés per vuy se ha gran mercat de les faytures per causa dels Alamanys quins son, que es necessari per honor de Deu e de Mossen Sent Anthoni que lo dit retaule sie fet de nou, atteses les moltes offertes que hi son fetes».

En su consecuencia se nombró una comisión para que recogiera los fondos ofrecidos para la obra del nuevo retablo y entendiera en todo cuanto tocara á su inmediata renovación[1].

En virtud, pues, del acuerdo citado, el Domingo de Ramos del año 1489, que cayó en el día 12 de abril, contrataron los Perayres con el «Maestro Miquel Longuer, alamany, fuster e ymaginayre, ciutadà de la dita Ciutat» de Barcelona, sobre «la constructió per lo dit mestre Miquel del retaula de la capella del Cos de Jesucrist o de Sent Anthoni dins la sglesia del monestir de Sent Agustí de Barchinona».

Comprometíase Longuer á tener terminada su tarea para la próxima y venidera fiesta de Santa María de agosto, siendo sus dimensiones la del ancho de la capilla de los Perayres, y su altura la de 27 palmos, y esto cuando se obligaba, además, «a fer tres ymatges a cada un costat del retaule, cascuna de cinch palms en sus, segons la proporció del camper, ab ses pasteres e tabernacles entallats en la millor manera que fer se puxa». Y debían estas imágenes ser las de *San Pedro, San Pablo, San Juan evangelista, la Magdalena,* la *Salutación de Nuestra Señora,* la *Resurrección de Jesucristo* y *San Antonio.* Las otras imágenes que debía tallar ya se le indicarían en el transcurso de la obra. De modo que Longuer se obligaba nada menos que á tallar dos imágenes por mes. El precio convenido era de 60 libras.

Extractó este documento el Sr. Puiggarí, que entero puede leerse en nuestros documentos *(Documento XXI),* y á continua-

1) Archivo de Protocolos de Barcelona: *Manual de Bartolomé Costa,* núm. 16. Escritura de dicho día. Al mismo manual corresponden todas las escrituras relativas al retablo en cuestión, algunas ya dadas á conocer por Puiggarí.

Digitized by Google

ción dijo: «A pesar del compromiso, demoróse la obra y no tuvo complemento hasta el año 1493, en cuya fecha hubo de mediar una sentencia arbitral para que se pagase al autor el precio convenido. (¿Si aun les parecería excesivo á los ladinos Peraires?)»[1], lo que escribía sugestionado por lo que Piferrer había escrito á propósito de los doseletes de las sillas del coro de la Catedral de Barcelona, de lo que al concluir hablaremos.

Un documento que se encontrará entre nuestros documentos, el de número XXII, íntegro, sin fecha, pero del año 1491, nos enterará que, *mientras estaba ocupado Longuer en su trabajo, falleció*, y los Perayres, respetando el contrato y en consideración á la obra hecha, fueron esperando que los albaceas de Longuer vieran lo que debía hacerse, esto es, la liquidación de los trabajos hechos por Longuer; y, como esto se fuera demorando, se les requirió como era debido. En su consecuencia declararon los albaceas que estaban dispuestos á dar por terminado el contrato para la construcción del retablo mediante el justiprecio y abono de lo labrado hasta aquel momento, y, esto acordado, los Perayres celebraron nuevo contrato para terminar la obra con el escultor Juan de Alemania, ciudadano de Barcelona, el día 3 de febrero de 1491 *(Documento XXII)*.

Juan de Alemania se comprometía á dar por terminada la obra para la inmediata fiesta de la Quincuagésima, haciendo «en lo dit retaule les coses qui manquen a compliment de aquell, ço és, lo Jesuchrist segons la mostra que dada li serà a coneixensa del honorable en Berenguer de Palau, mestre argenter», á quien ya hemos visto por estos mismos días nombrado, con Bermejo, peritos de la estatua ó imagen que para las monjas de Junqueras labraba Adriano de Suydret. Del contrato con Juan de Alemania resulta que la mayor parte de la obra estaba hecha al morir Longuer, como lo prueba no sólo el estimarse el valor de lo que tenía que hacer en sólo 15 libras, y en no citarse otro grupo escultórico que *el Crucificado;* grupo que hubo de principiar y no terminar, ya que se pactó que «li hagen a donar *lo Jesuchrist,* e les tubes del bancal e del front de la pastera, fets per lo dit mestre Miquel».

1) PUIGGARÍ: *Artistas catalanes inéditos,* etc., pág. 94.

Digitized by Google

Con esto no se consiguió llevar rápidamente adelante la conclusión de la obra; pues, como *ad longum* se puede ver en los documentos *(Documento XXVII)* convocando el gremio en dicho Campo dels Tiradors jusans el día 22 de enero de 1493, hicieron saber á sus administradores como Pedro Piñol y Pedro Castell, que por ellos y como administradores suyos en años anteriores, habían corrido con la obra de escultura de dicho retablo, se habían abandonado tanto que era «una gran vergonya que lo dit retaule no haie son degut compliment». Así, se acordó revocarlos y nombrar otros en su lugar.

Viéronse los nuevos administradores con los antiguos, se puso en claro lo que había pasado, y se nombraron amigables componedores con la obligación de decidir dentro de ocho días; pero anticiparon su dictamen, pues habiendo sido nombrados en 11 de marzo, dieron aquél el viernes día 15. Lo que había sucedido era que Piñol había distraído, como hoy se dice, parte de los fondos que tenía para la obra del retablo, por cuyo motivo el librero Conrat, albacea de Longuer, se había retenido parte del retablo ó se lo había empeñado. Este dictamen se pagó dando á los árbitros un pajel á cada uno *(Documento XXIX)*.

Con esto se pudo recobrar todo lo que estaba en poder de Conrat, y, terminada la obra de escultura, se capituló en 11 de mayo de 1493 con Pablo Vergós para la pintura *(Documento XXX)*.

Resulta, pues, de los documentos, que estuvo de desgracia el retablo de los Perayres, primero por fallecimiento de los *obrers*,—que hoy llamamos artistas,—luego por la dudosa moralidad de Pedro Piñol, de quien nos consta, por documento inscrito en el Manual de Costa del sábado 1.º de junio de 1493, que á la sazón estaba en la cárcel por su conducta con los de su oficio; y, finalmente, por la mayor de las desgracias, por el fallecimiento de Pablo Vergós, que lo dejó sin concluir.

¿Qué hay en todo lo que precede de irregular por parte de los Perayres? Nada, como ya hemos dicho: ni Longuer ni sus albaceas tuvieron, que sepamos, de ellos motivo alguno de queja. Conocida la historia, pasemos á la novela.

Piferrer, enamorado de los pináculos de las sillas del coro de la Catedral de Barcelona, obra del año 1483, de Longuer y de

Digitized by Google

su oficial Juan Frederic, dice que «muerto aquél, la rivalidad ó el espíritu nacional y odio á los extranjeros, tan marcado en aquellos tiempos, quiso empañar el lustre de su obra. Pretendióse que sus para siempre célebres pináculos contenían graves defectos. El Cabildo nombró árbitros, que, después de examinarlos, los declararon defectuosos, y rebajaron al buen alemán buena parte del precio concertado; de modo que en 1493 su viuda cobraba del Cabildo, por medio de los marmesores de su esposo, fray Erasmo, de la orden de San Agustín, y el honorable mercader Juan Conrat, la corta recompensa que el artífice no acabó de percibir»[1]. Es decir, Piferrer, sin antecedentes, sin conocimiento alguno de la cuestión, enmienda la plana á los peritos de los pináculos de Longuer, y, no contento con acusarles de ignorantes, les denuncia como unos malos hombres, acusándoles de haber fallado por odio al extranjero. No creo que el *ecphrasista* tenga derecho para injuriar á su patria, pues lo que en conclusión viene á decir es que aquí somos capaces de estafar á los extranjeros que con nosotros traten.

Por aquello de que un español, para desacreditarse, no tiene necesidad de ayuda de vecino, Puiggarí, perezoso en la lectura de los documentos del retablo de los Perayres, ya hemos visto como los acusa de ladinos para no llamarles estafadores, cuando no hay en todo lo que pasó entre Longuer y los Perayres ni la más leve cuestión. Pero Puiggarí conocía la historia de los pináculos que cita, y esto le bastó para hacer á Longuer por segunda vez víctima de los catalanes.

Como nos gusta, repetimos, que nos den con la badila en los nudos de los dedos, y por esto nos damos nosotros, don R. Casellas también se aplica y nos aplica el castigo de lo que por tercera vez protestamos, porque no lo merecemos, ni nos hace gracia la badila.

Puiggarí, al transcribir el motivo que tuvieron los Perayres para construir su nuevo retablo, que fué por haber «gran mercat de les faytures, per causa dels Alemanys, quins son», añadió,

---

1) PIFERRER: *Recuerdos y bellezas de España*, 4.ª edic. (Barcelona, 1884), tomo I, pág. 333.

Digitized by Google

nuevo ejemplo de la concurrencia de aquellos artistas alemanes» (lugar citado, pág. 94). Pero ¿por dónde la concurrencia de alemanes á esta plaza para el negocio de las lanas supone concurrencia de pintores y escultores? Si hubiese conocido á nuestros pintores portugueses metidos en la fabricación de aguardiente, diríamos que Puiggarí había de ello deducido que los tallistas alemanes eran traficantes en lanas; pero yo no lo diré ni lo supondré, falto de pruebas.

D. Raimundo Casellas, tan necesitado de alemanes para acreditar el todo teutónico del arte catalán, no podía dejar esto de lado, y así escribe en *La Veu de Catalunya* de 23 de octubre de 1902: «Cap a les acaballes del sigle XV es *tant considerable l'invasió de pintors alemanys,* probablement baraters y abandonadors de l'ofici, que'ls pintors de la terra se'n ressenten y s'originen dificultats entre uns y altres, y *fins sembla que les corporacions se prevalen de la competencia pera fer baixar el preu de les obres.* Se'n sab un cas que es molt curiós. Pel janer de 1489, el gremi de Pellaires, etc.» El Sr. Casellas no recordó el segundo caso curioso, el del Cabildo de la Catedral de Barcelona. Véase cómo, gracias á Piferrer y al mal concepto que de nosotros mismos nos tenemos, hemos dado motivo para que, mediante informes de personas autorizadas, se tache la moralidad catalana.

Menos mal si al fin y al cabo fuera exacta esa «considerable invasión de pintores alemanes», sólo conocida del Sr. Casellas, «barateros y abandonadores de su oficio» por añadidura; que gente tan baja y ruín, venida para comerse el pan de los que les daban hospitalidad, bien merecían ser tratados como en el dicho supuesto lo fueron. Pero conste que nada de lo dicho es exacto. Ni el Cabildo Catedral estafó á Longuer, ni fueron ladinos los Perayres con él, ni corporación alguna explotó la invasión de pintores alemanes barateros y abandonadores de su oficio, porque no hubo tal invasión de pintores, sino de escultores tallistas, que fueron tan bien recibidos y tratados que Longuer y Juan de Alemania se nacionalizaron, pues constan «ciudadanos de Barcelona».

Contiene el *Documento XXX* el contrato firmado por Pablo Vergós en 1493 para pintar el retablo de los Perayres. He de creer, en vista de que ni una sola de sus tablas es conocida, que

Digitized by Google

el retablo perecería en la semidestrucción que sufrió el monasterio de San Agustín con motivo del bombardeo y sitio de Barcelona de 1713-1714. Por si así no fuera, por si en parte se hubiese salvado, es bueno saber, para su identificación, que en el bancal había de pintar *la Cena,* la *Oración al Huerto* y la *Prisión de Jesucristo* sobre fondos dorados, con todos los relieves de costumbre en diademas, brocados, etc. Para la punta del retablo, en lugar del consabido *Calvario,* tenía que pintar la *Procesión del Corpus,* no constando los demás asuntos del retablo, siendo mucho de sentir cuáles eran esas seis imágenes que debía pintar en el guardapolvo «ben arressades d or embotit, e les cares ben differenciades la una del altre», por lo mismo que pronto veremos las que hubo, en mi sentir, de pintar para el guardapolvo del retablo de Granollers y bien diferentes de cara una de la otra.

La primera de estas condiciones es de retener, por constar impuesta por los Perayres; pues, como veremos, el Sr. Casellas acusa á los Vergós de ser los responsables de esos feroces relieves dorados, cuando tantos motivos tenía para creer que su sentido estético fué la gran víctima de esa pasión por los fondos de oro, que no llegó á desarraigarse hasta muy entrado el siglo XVI entre nosotros.

Tiene la recomendación de la individualización tal vez el carácter de una reprensión, si recordamos que esta nota no se dió por Vergós muy fuerte en el *retablo de San Agustín,* indudablemente por haber dejado á su hermano buena parte del mismo. No se exige ahora tampoco de él que el entero retablo sea de su mano, y quien sabe si por temerse que no podía llevarlo á cabo por el estado de su salud. Que ésta no había de ser buena se me figura que lo dice la insólita cláusula de que, en el caso de morir sin poder terminarlo, se proceda al justiprecio de lo que hubiese pintado en relación á lo que tuviese percibido. Esto de contar con la posibilidad de que la muerte no le permitiese cumplir el compromiso que contraía, me parece decir que, si no estaba á la sazón Pablo Vergós moribundo, viviría á expensas de una enfermedad mortal.

¡Qué grande artista, qué gran concepto se había de tener de Pablo Vergós cuando con él se contrata teniendo sobre su

Digitized by Google

cabeza la muerte su espada! ¡Una obra para cuyo término se le daban nada menos que seis años de plazo! ¿Podía la enfermedad que padecería Vergós esperar tanto tiempo? He de creer que fué sólo el querer de su mano lo mucho ó poco que aun pudiera dar lo que hubo de llevar á los Perayres, digámoslo así, á firmar un contrato con la muerte.

Pablo Vergós, ya lo he dicho, falleció sin terminar el *retablo de los Perayres;* pero, en el año y medio ó en los dos años que aun vivió después de la firma de su contrato con los Perayres, ¿suscribió con los prohombres de Granollers el relativo á la pintura de su *retablo de San Esteban?*

Desconocemos el compromiso firmado para esa obra: sólo sabemos que, por causa del fallecimiento, su padre y hermano se encargan de acabarlo *(Documento XXXII),* y esto en 25 de noviembre de 1495, cuando aun nos consta la presencia de Bartolomé Bermejo por dicho año en Barcelona. Así, no podemos decir si empezó á pintarlo antes ó después de pactar la pintura del *retablo de los Perayres.*

Tiene, como ya sabemos, el *retablo de Granollers,* una grande importancia para el conocimiento de la obra de los Vergós, por ser la única que consta, documentada, pintada por ellos, esto es, por Jaime Vergós II, naturalmente en su ocaso, por Pablo Vergós, en el zenit de su carrera, y por Rafael Vergós, á quien ya por este tiempo hemos de creer que había recorrido buena parte de la suya.

Como el *retablo de Granollers* nos consta terminado, por el *Documento XXXVII,* en 4 de marzo de 1500, contando cinco años desde el fallecimiento de Pablo, y sabiendo que á éste se le habían concedido en 1493 seis años para pintar el *retablo de los Perayres,* hemos de creer que por los años 1493-1495 Pablo llevaría una y otra obra adelante por igual, de seguro con ayuda de su hermano. Esto nos lo prueba el que los Perayres le acepten para reemplazar á su hermano, por cuanto les consta su suficiencia, pues nada significa que por lo que pinte se le declare sujeto al dictamen de revisores, pues esta cláusula, si no era de rigor en los contratos, era bastante acostumbrada.

Llevando, pues, Pablo Vergós, en el *retablo de Granollers,* su parte, ¿ésta se hará difícil ó imposible de distinguir? No, cierta-

Digitized by Google

mente, en lo que dejó terminado, pero sí en lo que tal vez sólo principió á pintar ó dejó dibujado.

Tuvimos en la Exposición de Arte antiguo de Barcelona todas las tablas del cuerpo del retablo, números 61, *Nacimiento de San Esteban;* 62, *Ordenación al diaconato de San Esteban;* 63, *Invención del cuerpo de San Esteban;* 64, *Sepulcro del santo;* 65, *Glorificación de San Esteban* y *San Esteban librando de la cárcel al señor de Pinós y compañeros.*

Estas seis tablas, de 1'76 × 1'22 metros, entiendo que iban encerradas dentro de un guardapolvo en el cual estaban en cada lado dos profetas. De los cuatro profetas, en la Exposición, sólo tuvimos tres, *Moisés, Abraham* y *David,* números 71, 69 y 70. En el *Catálogo* se hizo de *David* un ¡Daniel!, y el *Isaías* se quedó en Granollers en la casa rectoral, en donde se guardan dichas tablas junto con las del bancal, de las cuales en la Exposición sólo comparecieron tres, *la Cena,* la *Oración en el Huerto,* y el *Encuentro de Jesús con su madre camino del Calvario.* Teníamos, además, en la Exposición, *el Calvario.*

Para creer que los Profetas estaban en el guardapolvo para encuadrar el retablo me fundo no sólo en que por fortuna en esta disposición los veo en el *retablo de San Pedro de Vilamajor,* sino en la diferente factura de los mismos, pues su vigorosa entonación y sus grandes relieves, contrastando fuertemente con las tablas del retablo y bancal, les da, en comparación con éste, un carácter decorativo. Pero si en el *retablo de San Pedro de Vilamajor* tenemos á los profetas, tenemos á los mismos cuatro profetas de Granollers y no otros; pero son reminiscencias tan vivas que, de probarse haber sido pintado dicho retablo en vida de Rafael Vergós, á éste deberían concederse. Que los Profetas solían colocarse en el guardapolvo, ya veremos luego más de un ejemplo, y, si esta costumbre fué uno de los tópicos de los Vergós, recuérdese que lo hemos indicado en el primer ejemplo conocido, en la *Virgen de la Gloria,* de Pablo Vergós[1].

«Quan un passa — dice el Sr. Casellas — per davant dels *Profetas* de Granollers, y s'atura, com parat d'admiració, davant

1) Véase pág. 59.

Digitized by Google

de la presencia majestuosa d'aquell *Moisès,* d'aquell *Abraham,* d'aquell *David,* li sembla veure als propris Reys d'Orient y als cavallers del seguici que Lochner va pintar pera la famosíssima

RETABLO DE SAN PEDRO DE VILAMAJOR

Adoració dels Reys de la Catedral de Colonia. Sí: aquells *Profetas* de Granollers són veritables reminiscencies de les efigies dels burgmestres y senadors de la lliure ciutat del Rhin, que'l mestre del *Dombild* prenia per models seus»[1].

Siento tener que rebajar del grande elogio que de los *Profetas*

1) *La Veu de Catalunya*, III, etc.

Digitized by Google

de Granollers hace el Sr. Casellas lo que dice de ser reminiscencias de los Reyes Magos y de su séquito en la *Epifanía* de la Catedral de Colonia, la gran obra de Lochner, pintada entre 1440-1450. Suponer que Pablo Vergós, en las postrimerías de su vida

E. Lochner: Adoración de los Reyes

Catedral de Colonia

y carrera, fuera allá sobre los años 1493 ó 94 á recordar lo que de seguro no había visto nunca, es de lo más aventurado que puede darse. Pero ¿es que, en efecto, son de ver *los Profetas* en los Reyes Magos y caballeros de su séquito de Colonia? Díganlo los que lean por la comparación que podrán hacer de una y otra obra, pues aquí les ofrezco la obra citada de Lochner.

Pablo Vergós había prometido unos *Profetas* de la fuerza de los de Granollers desde el día en que pintó su *San Antonio Abad;* pero ahora, pintándolos al lado de Bermejo, ¿cómo no había de sentirse con ganas de emular al insigne cordobés?

Si se me hubiese ocurrido comparar nuestros profetas con

Digitized by Google

otros célebres extranjeros, lo hiciera con los de Sluter. Nuestro Moisés podría ser una reminiscencia del Moisés de la Cartuja de Dijón, pero nunca de rey ni caballero alguno de Lochner. Los *Profetas* de Pablo Vergós no tienen antecedentes en nuestra pintura. En todo caso, por su grandiosidad, por su energía y fuerza, los tienen, repito, en *los Profetas* de Claus Sluter.

Dejémonos de comparaciones: seamos modestos. Claro está que el Sr. Casellas dijo lo que transcrito queda como prueba del teutonismo catalán. Tal vez, de saber que se trataba de la última obra de Pablo Vergós, no lo hubiera dicho.

Pablo Vergós llega con sus *Profetas* hasta donde había prometido llegar desde el comienzo de su carrera. Naturalista

PABLO VERGÓS: MOISÉS
Retablo de San Esteban de Granollers

Digitized by Google

eminente, había de caer del lado del realismo tan pronto se apoderara de la técnica de la pintura al óleo, la cual, permitiendo los empastes, había de dar para la modelación las más sorprendentes facilidades. Dueño de su pincel y de su paleta, Pablo acaba legándonos tres cabezas, las que publicamos, pues el *Isaías* no sabemos si, tal como hasta nosotros ha llegado, es entero de su mano, que si dentro de nuestra escuela están á la misma altura que las que pintaban Alfonso y Bermejo, comparadas con las que salieron por su tiempo de las escuelas extranjeras, pueden consentir toda discusión. Que tan soberbias cabezas vayan sostenidas por cuerpos encerrados dentro de los estrechos lindes de un guardapolvo y recargados de relieves y filacterías, ¿qué le vamos á hacer? De seguro que los prohombres de Granollers también estipularían, como los Perayres, que fueran las figuras del guardapolvo de su retablo *ben arresades d'or embotit,* y *les cares ben diferenciades la una del altra.* Estas condiciones de los Perayres, delante de *los Profetas* de Granollers, ¿no parecen escritas para estas soberbias figuras? Como era Pablo Vergós capaz de cumplir tales condiciones, acabamos de verlo. Así, nada de extraño que se le impusieran para obtener de él todo lo que la pintura catalana estaba en el caso de dar al final del siglo XV.

CLAUS SLUTER: MOISÉS
Cartuja de Dijón

He dicho que Pablo Vergós, pintando sus *Profetas* cuando

Digitized by Google

PABLO VERGÓS: PROFETA DAVID (RETABLO DE GRANOLLERS)

Digitized by Google

Digitized by Google

PABLO VERGÓS: PROFETA ABRAHAM (RETABLO DE GRANOLLERS)

Digitized by Google

Digitized by Google

Bermejo pintaba sus *Piedades* y *Eccehomos,* podía sentirse con ganas de emular al maestro cordobés. Pero si ahora recordamos que los antecedentes de Bermejo nos son desconocidos, que no sabemos de él hasta 1490, y si Pablo Vergós era hombre en este año para *los Profetas,* y lo era porque ya antes había pintado el *San Antonio Abad,* ¿Bermejo tuvo necesidad de otro maestro que de Pablo Vergós para elevarse á la altura inmensa en que se coloca con su *Canónigo Desplá?* Es ahora cuando se podrá discutir si Bermejo, viniendo de Córdoba á Barcelona, ó de otra parte, pudo traernos algo nuevo, algo aquí desconocido, algo aquí no practicado. Yo quiero á Bermejo dentro de la escuela catalana, lo confieso; no sé de dónde puede venir si viene de afuera; si tiene necesidad de maestros, aquí puedo dárselos, y, siendo esto posible, ¿cómo he de consentir que vaya á aprender fuera de Barcelona lo que luego vino aquí á practicar al lado de maestros ya encanecidos en la práctica de lo que no es dudoso que él había ido á aprender lejos de Córdoba?

Queda aún otra grande obra de Pablo Vergós como indiscutiblemente suya, pues gracias al retablo de Granollers por sí misma se descubrió. Ahora vamos á ver demostrado lo que sucedía en la pintura de los bancales, de lo que tantas veces hemos hablado al encontrarnos con la disparidad que generalmente existe entre las tablas del mismo y las del retablo.

Expúsose en 1902, en nuestra Exposición de Arte antiguo, procedente de la «iglesia parroquial de Granollers, núm. 116, una tabla de 0'75 × 1'10 metros, representando á *Jesús llevando la Cruz en el momento de una de sus caídas,* hermosa tabla de detalles en relieve en las cenefas y coronas (siglo XV)», y á la vez se expuso por el Sr. Carreras y Auriach una tabla gótica de 1'63 × 1'60 metros representando el *Camino del Calvario.* Y añadíase en el *Catálogo:* «de marcado sabor alemán». ¿Por qué no se dijo esto de la primera? Porque el autor del *Catálogo* no reparó que se trataba, no de un mismo asunto, sino de una repetición mediante toda la distancia que va de una tabla de bancal á una tabla de retablo.

Pintóse en el bancal de Granollers el *Camino del Calvario,* núm. 116, y este cuadro, como es de ver en mayor tamaño, es

Digitized by Google

el del Sr. Carreras y Auriach. Para que la composición sea idéntica no falta más que una figura: la del sayón de espaldas que está en primer término. Y no sólo la composición es la misma, sino que el Jesús es el mismo, una misma su madre, y uno mismo el *Cirineo*. Y ese *Cirineo* no es otro que el *Longinos* del *Calvario* del retablo en cuestión de Granollers, y asimismo no es otra la *Virgen madre* de ese *Calvario* que la dicha del *Camino del Calvario*. No puede, pues, cabernos ningún género de duda: el *Camino del Calvario* del Sr. Carreras y Auriach es original de Pablo Vergós.

No por venir en el centro del cuadro se nos impone la bellísima figura de Jesús con la cruz á cuestas, sino por su real hermosura y perfección: dibujo, expresión, pintura, todo es en esta figura superior, y cuantos aun la recuerdan hablan de ella con entusiasmo. Delante de esa bella cabeza tan noble, tan seria, tan dolorida, sin *terribile* alguno, tengo derecho á preguntar no ya si la escuela catalana ha producido otra que la supere, sino si se conoce en el extranjero otra que la aventaje. ¡Cuán fácilmente podría reclamarse para Bermejo, de no venir tan bien documentada gráficamente como de Pablo Vergós! Y ¡cuánto más fácil no sería lo dicho si al emanciparnos de la sugestión de la cabeza de Jesús nos fijásemos en la del Cirineo, que parece salida del pincel y de la paleta de donde nació la del canónigo Desplá! Cuando he dicho que tal vez Pablo Vergós pudo sentir la emulación de Bermejo, no he de negar que tenía presentes esas dos cabezas, y particularmente la del Cirineo. Es que yo creo que el retrato de Desplá hubo de hacer, como hoy se dice, gran sensación en Barcelona, dejando á un lado su parecido, por su claro oscuro, por la entonación y vigor de su modelado. Y es esa cabeza la que me figuro que, obsesionando á Pablo Vergós, reaparece en su *Camino del Calvario,* para probar la primacía de su pincel, salvo lo contrario. Sea de esto lo que quiera, esas dos figuras, sin excluir la de la Virgen madre, constituyen una obra maestra.

Pero en ninguna otra tabla el relieve y el oro han hecho más estragos. Es de un mal gusto y de una impropiedad desesperante. Hasta los clavos con que se clavara á Jesús son de oro. ¡Qué desdicha! Pero, como dice el Sr. Casellas, es «ēl cas parti-

Digitized by Google

RAFAEL VERGÓS, SEGÚN PABLO VERGÓS: CAMINO DEL CALVARIO

Retablo de San Esteban de Granollers

Digitized by Google

Digitized by Google

PABLO VERGÓS: CAMINO DEL CALVARIO
Colección de D. Baudilio Carreras
Barcelona

Digitized by Google

Digitized by Google

cular de *nostra pintura històrica»*, el cual «consisteix en que aixís com les demés escoles, tant com més caminen cap al seu desenrotllament, més van desterrant la lluissor del ric metall, pera donar lloc al naixement del paisatge, *els pintors catalans* ho entenen al revés y, boy a mida que avencen en l'evolució, més y més compliquen l'obra de pintura ab auríferes aplicacions. Hi ha ocasions, en el sigle XV, en que l'abús del metall invadeix el terrer de la pintura, com si volgués acabar per desterrar-la»[1]. Y en otro artículo dice que «a n'aquests Vergós devem, ademés, la rebrotada dels ors excessius que tant s'havien aminorat en anteriors períodes»[2].

¿De dónde ha sacado el Sr. Casellas que á los Vergós se deba la vuelta á los excesos del relieve y del oro en la pintura? ¿De las tablas de Granollers? Mucho oro y relieve hay en *los Profetas* y en el *Camino del Calvario,* pero en las de *Santa María del Mar* hay quien las aventaja. Pero yo no admito que sea un tópico de la escuela catalana, es decir, de sus maestros, esa profusión del oro y del relieve: yo lo considero como el resultado de un estado de cultura de la sociedad catalana mal avenido con los perfiles de la sencillez y modestia. Yo veo que en todas las contratas se exige á los pintores oro y relieve. ¿Podían negarse éstos? Ya he explicado el cómo pudo negarse Dalmau y se negó. No de que otros no pudieran hacerlo, se ha de hacer un cargo á su estética. A Vergós se le pide por los Perayres imágenes *ben adressades d'or y embotit,* y con estas condiciones hubo de pintarlas. Se le pidieron *brocados* como los del *San Agustín* de los Curtidores, y cómo eran éstos ya lo hemos visto. Por consiguiente, podemos figurarnos cómo serían los de los Perayres. Si ahora se me quiere convencer de que fueron los pintores catalanes los que corrompieron en este punto el buen gusto catalán, diré que los artistas del siglo XV, á quienes se les llama *obreros,* no las gastaban como los del día, que se creen autorizados para dar la lección á todos. Aquellos *obreros* no pertenecían, como nuestros artistas, á la clase directora, no alcanzaron personalidad hasta 1503, y

1) *La Veu de Catalunya,* II, etc.
2) Idem ídem, número de 3 de agosto de 1905.

Digitized by Google

esto aun gracias á los Vergós, en quien acabó por honrarse al arte y á los artistas al entregar la gramalla *al padre de los Vergós*.

Pero ¿nuestro grande artista no pintó para Granollers más que los tres ó cuatro *Profetas?* Creo también suyo *el Calvario* del cual tantas veces he hablado, pero en las demás tablas no puedo ver su mano, aun cuando no me extrañaría que alguna de ellas la hubiera dejado más ó menos preparada. Aludo á la tabla de la *Exaltación y glorificación de San Esteban,* cuyo estado de conservación, como todas las demás tablas, deja mucho que desear. Pregunto de esta tabla: ¿es posible que quien dibujara las cabezas y manos de San Esteban y santos que le rodean les diera los pies que allí se ven? ¿Estos pies no revelan dos manos? ¿Aquel plegado del brazo derecho del santo de la izquierda, tal como se mira, no indica que el autor de aquellos pliegues no los entendía? Comparadas las cabezas con todo lo demás, resultan tan superiores que uno no puede explicárselas sino suponiéndolas á lo menos dibujadas por Pablo Vergós. Imposible me es, por otra parte, convenir en que aquellos pies sean obra de Rafael ni de su padre. No tengo motivo alguno para suponer á Rafael Vergós un artista sin mérito, sino todo lo contrario: los encargos que se le hacen lo justifican. Por consiguiente, en esta tabla se puede considerar que un auxiliar puso aquellos pies que tanto rebajan su mérito, que lo tiene positivo, pues las cabezas, lo mismo que la dalmática de San Esteban, y aun todas las figuras de este cuadro, están tratadas con gran cariño, inteligencia y virtuosidad.

Otra tabla, la de *San Esteban exorcista,* la creo de Rafael. El asunto es bien conocido, lo mismo que la composición: es un tema vergosiano. El estado de la tabla hace que su reproducción no sea simpática y aun deforme. El mal gusto del vestido de la princesa, que ya hemos comparado con el de la Virgen de Córdoba, debe servir para probarnos que aquella exhibición del dibujo del brocado del mismo no podía ser sino una exigencia de los prohombres de Granollers, que también pedirían ricos brocados á Vergós. Esta tabla permite juzgar bien de Rafael Vergós: el mismo Sr. Casellas la llama «preciosa» en *La Veu de Catalunya* del 15 de octubre de 1902.

Digitized by Google

RAFAEL VERGÓS: EXALTACIÓN DE SAN ESTEBAN (RETABLO DE SAN ESTEBAN)
Granollers

Digitized by Google

Digitized by Google

JAIME VERGÓS II: SAN ESTEBAN SACANDO DE LA CÁRCEL Á LOS SEÑORES DE PINÓS (RETABLO DE SAN ESTEBAN)

Granollers

Digitized by Google

Digitized by Google

Como de Jaime Vergós II tengo la tabla de *San Esteban sacando de la cárcel á los señores de Pinós,* porque esta tabla me recuerda, por la dureza y carácter de los ángeles y legionarios, la tabla de los *Angeles asistiendo á San Vicente* del *retablo de Sarriá.* Todo en esta tabla es viejo, composición, dibujo y factura; y por esto al viejo Jaime creo que se ha de referir desde el momento que consta que fueron él y su hijo quienes terminaron el retablo principiado por Pablo Vergós.

No he acabado con Rafael Vergós, pero ya ni de éste ni de su hermano y padre puedo presentar otras pinturas. Ahora, pues, que conocemos toda su obra, debemos hacernos cargo del juicio que á última hora ha hecho de los Vergós D. Raimundo Casellas.

Escribió dicho señor, en *La Veu de Catalunya* de 3 de agosto de 1905, que «els Vergós, tant si hem de judicar per les taules que ab més o menys fonament s'atribueixen al pare, com per les que s'atribueixen a l'un o a l'altre fill, els Vergós són els veritables representants a Barcelona de l'estacionament o, millor, del retrocés perquè passava la pintura catalana durant l'irreparable decadencia de la darrera dècada del sigle XV». Sólo suponiendo que el Sr. Casellas tiene de la obra de los Vergós un conocimiento diferente del mío es como me explico que llame á los Vergós los representantes del estacionamiento primero y de la decadencia después. Pero el Sr. Casellas formaba parte de la Junta Municipal de Bellas Artes de 1902, y como miembro de la misma intervino en el voto de mi trabajo. Por consiguiente, he de creer que dicho señor no se hizo ni poco ni mucho cargo de mi trabajo, que no alude á mis atribuciones en las líneas anteriores y á las cuales contesto; pues de seguro que, de haberme leído, digo mal, de haberse hecho cargo de sólo los documentos que acompañaban mi estudio, hubiera sabido que los Vergós eran los autores del *retablo de San Esteban de Granollers.* Y ¿són ó pueden ser representantes del estacionamiento y de la decadencia los hombres de quienes tan grandemente ha ponderado *los Profetas* y la tabla de *San Esteban exorcista?* Y siendo cierto, ciertísimo, documentalmente probado, que Pablo Vergós termina su carrera pintando *los Profetas,* ¿cómo llamar estacionario ni representante de la decadencia al autor de esos *Profetas,* sólo comparables, dentro de

Digitized by Google

nuestra escuela, con los que pintaron Alfonso y Bermejo, representantes del modernismo, del arte nuevo del Renacimiento, según el Sr. Casellas, lo que no niego? Si cuanto hemos señalado como de Pablo Vergós es realmente suyo, ¿no le hemos visto siempre en constante progreso, progreso que sólo interrumpe la muerte, que le arrebata de las manos el pincel con que estaba pintando *los Profetas?*

Prosiguiendo el examen del juicio crítico de los Vergós hecho por el Sr. Casellas, éste continúa diciendo, después de lo copiado, para probar su afirmación, que: «No més cal parar esment ab els tipos iconogràfics que tota la familia Vergós estilava, sobre tot quan havia de figurar personatges nobles, pera tenir idea de la rutina en que havia vingut a caure. Són els tipos que gasten els convencionals de la tradició, magnats exòtics, carregats de barbes fluvials (no usades aquí a la nostra terra), que, descendint del *Dombild* d'Esteve Lochner, passen per l'*Anyell Mistic* dels van Eyck y arriben als nostres retaules, perpetuant-s'hi com a actors obligats pera representar papers de príncep o de patriarca o de procònsul, en les histories de Sant Esteve, de Sant Antoni o Sant Vicens». Confiesa aquí el Sr. Casellas la atribución de las tres historias que cita á los Vergós. Si, pues, tenía la de *Sant Esteve* como vergosiana, ¿por qué no la ha recordado á propósito de sus *Profetas* y de la tabla de la princesa, que califica de «preciosa», y acusa á los Vergós de representantes del estacionamiento y de la decadencia? Porque ahora necesita las barbas del emperador de la dicha tabla de la princesa para hacer de ellas unas barbas fluviales; que, aunque lo fueran, que no lo son, pues no pasan de unas barbas largas, como éstas no se repiten en ningún otro personaje, para ningún otro magnate, no ha lugar á la acusación que hace de ese tipo barbudo, que sólo aparece en el dicho emperador, por aquello de que las barbas dan dignidad, por lo cual nadie ha pintado ni esculpido á Moisés y Abraham sin ellas; y en el tipo de ese príncipe ó procónsul de las tablas de *San Vicente,* tipo que ya hemos visto no era propio de los Vergós, pero que lo aceptaron, sino de Huguet, hemos dicho que por esta circunstancia eran de ver las manos de Huguet en el *retablo de San Vicente.* En cuanto al *retablo de San Antonio,* en éste no hay más barbudos

Digitized by Google

que el emperador y el santo; pero ¿iba Vergós á pintar un San Antón sin barbas? ¿No figura precisamente por ellas en nuestra categoría *dels barbuts?* Si no tiene, pues, fundamento la acusación del Sr. Casellas, menos fundamento tiene su historia. Sólo por su preocupación respecto de los orígenes teutónicos de la pintura catalana ha podido escribir que las barbas que pintan los Vergós proceden de Lochner pasando por los van Eyck, esto es, que proceden del *Dombild* pasando por el *Cordero Místico*. Pero ¿es que el Sr. Casellas sabe, y, si lo sabe, por qué no lo dice, que el *Dombild* sea de otra fecha de la que hemos dicho, esto es, que sea anterior á 1440, ni posterior á la fecha de 1451?[1] ¿O es que ha averiguado, sin hacérnoslo saber, que el *Cordero Místico* apareció en la iglesia de San Juan, después San Bavo, de Gand, años después del *Dombild,* cuando por lo menos le precedió de ocho años, pues desde 1432 consta conocida la obra magna de los van Eyck y de la escuela flamenca? Siendo esto incontestable, ¿cómo las barbas de Lochner fueron copiadas por los van Eyck para tomárselas á éstos Pablo Vergós? Todo, todo resulta infundado en lo que dice el Sr. Casellas.

Dice luego el Sr. Casellas lo que ya hemos recogido de deberse á los Vergós el recrudecimiento de los fondos dorados, y cita *La Piedad* de Bermejo y «fins la Verònica». Y ¿por qué «fins la Verònica»? ¿Es que aquel estupendo nimbo característico de Bermejo no está de oro sobre azul? ¿Es que la inscripción en letras griegas figuradas del manto no son de oro? ¿En dónde iba á poner más oro Bermejo en la *Verónica* de Vich? Si era un «art nou» el arte del cordobés, ¿era un arte muerto el arte de *los Profetas?* Y si el arte nuevo de Bermejo «pot-ser hauria empeltat sava fresca a la pintura aturada y estantissa dels Vergós; *si l'esperit del país s'hagués sentit ab prou forsa pera semblant evolució»,* ¿por qué acusa á los Vergós, cuando éstos, como lo prueban sus *Profetas,* no fueron sino las víctimas del estado del

1) Philippi, el último de los historiadores de la pintura alemana, dice: «Es ist die jetzt im Dom befindliche *Anbetung der Könige,* das *Dombild,* und der Meister ist Stephan Lochner aus Meersburg am Bodensee der etwa seit 1440 in Köln angegessen, Hauseigtümer und sogar Rats herr war und 1451 daselbst starb». *Die Kunst des 15 und 16 Jahrhunderts in Deutschland und den Niederlanden* (Leipzig, 1898), pág. 87.

Digitized by Google

espíritu catalán, que no les dejó evolucionar? ¿Cómo decir nada menos de Pablo Vergós, pues lo dice de los Vergós, que «eran grans practicons y grans industrialisadors de la pintura», cuando al morir Pablo Vergós nos lega la pintura de más fuerza, más genial, la más saturada de espíritu nuevo que hubiese hasta entonces producido la pintura catalana?

Cuando tantas y tantas veces he señalado en la obra de los Vergós la repetición de unas mismas figuras; cuando, si estoy en lo cierto, en el retablo de Jaime Huguet de San Pedro de Tarrassa del año 1460 aparece una figura que veinte y tantos años después encontramos en las tablas de los Curtidores; cuando hemos notado en la pintura de *los Calvarios* una ordenación general constante, dicho se está que me ha impresionado lo que se podría llamar falta de invención, falta de fantasía, ó sobra de mecanismo, como he dicho, y en ese caso he citado el ejemplo de Memling, que también tanto y tanto se repitió. El mecanismo es el resultado en todos tiempos de la repetición de los mismos temas y de las condiciones económicas de la obra artística. Cuando ésta se nos presenta como resultado de un contrato, es al contrato en donde hay que buscar la razón del mecanismo: no hay que contar con la capacidad del artista: el más genial tenía y tendrá que sucumbir á las condiciones pactadas. Cuando á Pablo Vergós se le exige por los Perayres que individualice bien las figuras, se le dice claramente dos cosas: que no lo haría siempre, y que era hombre para hacerlo. ¿Por qué no lo hacía siempre? Porque de seguro que, de la misma manera que hemos visto como se le pedían por los Perayres la reproducción de los brocados del *retablo de San Agustín* ó de los Curtidores, de la misma manera se le debía pedir que repitiera el santo como exorcista, es decir, aquella tabla de la que podemos decir que tenemos tres ediciones. ¿No hemos visto hacer tales recomendaciones á Martorell, á Huguet y á Sans?

Estúdiense los documentos que presentamos antes de pronunciarse sobre el mecanismo de nuestros Cuatrocentistas. Aquellos documentos, minuciosos hasta lo imposible, pesando como losas de plomo sobre la fantasía de nuestros artistas, al impedir su vuelo, al impedir que mirasen para arriba, les obligaban á

Digitized by Google

mirar abajo, esto es, á sus carteras, en donde encontraban precisamente pronto y dispuesto aquello que se les pedía.

Pero no exageremos tampoco esta nota. Vergós se repite en *los Calvarios,* se repite en los santos como exorcistas, en este segundo caso indudablemente por exigencias, en el primero porque aquellos *Calvarios,* colocados en lo más alto de los retablos, indiscutiblemente sin luz ni vista, se encontraban en la misma situación secundaria de los bancales, los cuales, por estar más ó menos cubiertos con graderías, candeleros, sacras, flores, imágenes, desaparecían á la vista; pues, de lo contrario, por lo mismo que más cerca se hubieran tenido aquellas pinturas, más acabadas se hubieran presentado. ¿Vergós pudo emanciparse de su tiempo y no lo hizo? Esto no se puede contestar. Dalmau encontró un Llull que cubrió las responsabilidades de su emancipación: el Llull de Pablo Vergós no lo hemos conocido. No comparemos, pues, á Dalmau con Vergós, y no digamos por qué los prohombres de Montnegre le pidieron á Huguet fondos de paisaje y no de oro estofado, que Pablo Vergós sea responsable de que estos fondos se mantengan: si no los pintó fué por no haber dado con prohombres como los de Montnegre: sus prohombres son los de los Perayres, que le exigen no sólo fondos de oro de relieve, sino también imágenes bien guarnecidas de oro.

Estoy muy lejos de creer que no sea discutible la parte que he hecho á los tres Vergós, y creo que lo más prudente hubiera sido hablar de la obra de los Vergós; pero, cuando en ésta resultan contrastes tan grandes, no era posible pasarlos por alto ni señalar sus manos. La confusión nazca tal vez sólo de la parte de la obra común á los dos hermanos; pero siempre, á mi ver, se destaca la parte de Pablo como la de su padre.

Digitized by Google

CAPÍTULO IX

LOS CASTELLANOS EN LA ESCUELA CATALANA

He dicho anteriormente que, en vez de la legión de pintores alemanes imaginada por el Sr. Casellas para la última década del siglo XV en Barcelona, lo que resultaba cierto, pues de aquélla no conocemos un solo representante, era una legión de castellanos; legión que, de no comparecer en su hora, de faltar, hubiera dado motivo para que se nos tachase de patrioteros al afirmar la misión docente de la escuela catalana; pues, ¿cómo no habían de venir los castellanos á nuestra escuela si habían ya venido portugueses y cordobeses? Dada la superioridad de nuestra escuela sobre todas las peninsulares, Barcelona había de ser y era, los hechos lo prueban, el gran centro artístico de la península, y ese centro, representado en los últimos veinte años del siglo XV por Huguet, Bermejo y Pablo Vergós, tenía prestigios más que sobrados para llamar á sí á cuantos, no pudiendo pasar al extranjero, quisieran perfeccionarse en su arte.

Verdad es que para dicho tiempo los países, llamémoslos así, de lengua castellana, tenían en Sevilla Sánchez de Castro, en Castilla Rincón y en Aragón Aponte, esto sin contar flamencos como Sithium[1] y otros; y aun podemos añadir para los últimos

1) Véase mi estudio de Sithium, pintor flamenco, desconocido de los flamencos, con haber sido pintor de cámara de los Reyes Católicos, de sus hijos y nietos, y haber fallecido en Flandes. — Sanpere y Miquel: *Miguel Sithium, pintor de cámara de Isabel la Católica y Carlos V*, en la *Revista crítica de Historia y Literatura* (Madrid, 1902), págs. 5 á 22.

Digitized by Google

tiempos, en Castilla, Berruguete y Gallegos. Pero como sólo de lo que hacía Sánchez de Castro podemos hablar, y ya hemos dicho lo que era la *Virgen de la Hiniesta,* sin dudar del mérito de los otros, se habrá de sufrir que queden de lado por cuanto no podemos deducir de su obra, casi desconocida, su puesto enfrente de la escuela catalana.

Si, como hemos dicho y creemos, Bermejo vino de Córdoba á nuestra escuela en busca de maestros que aquí podía encontrar, pero no en otra parte de la península; si aquí se formó y elevó su vuelo Bermejo, por cuanto en medio de nosotros se mantiene castellano, cordobés, pues no se naturaliza, había por sí solo de ejercer una grande atracción sobre sus paisanos; de modo que yo veo en nuestro gran cordobés el centro á cuyo alrededor se irían agrupando los pintores castellanos ávidos de formarse ó completarse en su escuela.

Nada tan sensible en este punto como desconocer la obra hecha por los maestros castellanos, pues á nuestro fin no suple lo perdido lo que suplen para ellos nuestros documentos. Cuando conocemos en nuestra escuela á un Girón para los años 1482-84, á Rodríguez de Sanctes para 1486, á Camargo para 1491, á Gaspar Gurrea para 1493, á Pedro Vello para 1494, á Ruíz para 1497, y á Berenguer Gurrea para 1498, de quienes naturalmente he de suponer que de años dataría su residencia entre nosotros cuando reciben encargos de consideración y de prestigio, pues no se había de encargar un retablo para la iglesia de Santa María del Mar, de tanta categoría, á quien no la tuviera en su arte; cuando tantos maestros castellanos, digo, conocemos, sin poder señalar lo que pintaron y decir cómo lo pintaron, es un contratiempo de verdadera consideración; pues ¿á qué no da motivos para pensar el ver que en los mismos días en que Bartolomé Bermejo pinta *La Piedad* de Barcelona, Fernando Camargo pinta dos *Piedades* para Vich? ¿Cuando aparecen en Madrid dos *Santas Faces* de desconocido origen, sin que se pueda sospechar que fueran á dicha ciudad de no importa qué punto de Cataluña, cómo no recordar que en Vich, en donde aparece la *Santa Faz* de Bermejo, Camargo pintaba el cuerpo de Jesús en el regazo de su Madre?

Veamos lo averiguado de los pintores citados. Consta en el

Digitized by Google

Libro de Actas de 1479-80 del gremio de Freneros, para 1.° de agosto de 1482, la admisión del pintor Bernardo Xirón, á quien encontramos asimismo citado en una escritura particular de 14 de enero de 1484, conservada en el *Manual de Bartolomé Lunes*. Otro notario de nuestro Archivo de Protocolos nos ha dejado memoria de Rodríguez de Sanctes para el 26 de junio de 1486, *Manual de Juan Antonio*. Este mismo notario nos cita en Barcelona, en 22 de marzo de 1493, Gaspar Gurrea.

En el *Libro de Actas* del gremio de Freneros citado de 1479-1480, consta, para 1.° de agosto, que fué Nicolás Leonart recibido de nuevo en el gremio, y el *Manual de Esteban Soley* nos entera que en 25 de octubre de 1494 alquilaba una tienda en la Fustería vella de Barcelona. *Galcerán Balaguer*, en su *Manual*, nos ha guardado una escritura del lunes 23 de diciembre de 1497, en la cual Nicolás Leonard y Juan Rois, pintores y ciudadanos de Barcelona, confiesan y reconocen haber recibido en varias partidas, del convento de la orden de frailes predicadores de Barcelona, 60 libras, que debían pagarles por la pintura de un retablo para la iglesia de dicho convento, de conformidad con los capítulos pasados entre ellos en 5 de mayo del año anterior, los cuales no hemos tenido la suerte de descubrir.

En Vich pintó, en 1479, aquel maestro valenciano Pedro Girard, que se encargó del trabajo encomendado á Domingo Sans, y que éste tuvo que abandonar, como hemos dicho *(Documentos XVII* y *XVIII)*. Y también para Vich, desde Barcelona, aparece el maestro de retablos, castellano, Fernando Camargo, pintando, en 7 de febrero de 1491, el bancal del retablo de la Capella Rodona; retablo que debia contener en el centro *La Piedad*, — lo que acababa de hacer Bermejo, — teniendo á un lado San Juan y en el otro la Magdalena, — como en *la Piedad* de Villeneuve-les-Avignon. En otra tabla, la *Concepción de Nuestra Señora* (como San Joaquín abraza á Santa Ana en la Puerta Dorada). Además, tuvo que pintar la *Presentación de Jesús al Templo, Jesús en la columna* y *Jesús con la cruz á cuestas (Documento XXIV)*. Con la misma fecha contrató también para Vich la pintura del retablo de la capilla de la Piedad de los Curtidores *(Documento XXV)*, y ya ésta es la segunda Piedad; y en 17 de abril

Digitized by Google

del mismo año Camargo, pintada para la capilla de San Bartolomé de las afueras de Vich, y en su retablo, un *Descendimiento de la Cruz*, con las tres Marías al pie de la Cruz, José de Arimathea y Nicodemus bajando el cuerpo de Jesús, que había de estar «mitg devallat», debiendo vestir á los dichos personajes «ab aquelles vestidures com pus honradament porà», lo que quería decir de brocado. En una de las tubas, el *Noli me tangere* «e l ort ab arbres y verdura, e vestirà aquelles» — figuras, Jesús y la Magdalena — «bé e degudament, e com mils porà». Y con esta misma recomendación de riqueza en los vestidos debía pintar igualmente los doctores de la Iglesia, *San Agustín, San Ambrosio, San Gerónimo* y *San Gregorio (Documento XXVI)*.

Para Vich también, y para la capilla de la Piedad de la ciudad, pues los que contratan son sus Concelleres, se pactaba con Pedro Vello, pintor del reino de Castilla, en 15 de noviembre de 1494, que pintaría con *oli de linós* (primera mención, á mi conocimiento, de tablas pintadas al óleo), para su retablo, *la Salutación angélica, la Natividad, la Epifanía, la Resurrección*, el *Noli me tangere* y los *cuatro Doctores (Documento XXXI)*.

Berenguer Gurrea y Joan del Pont, en 4 de enero de 1498, contrataban con los procuradores de la cofradía de San Eloy la pintura de su retablo, debiendo pintar en el guardapolvo *algunos profetas*. Léase ese contrato en el *Documento XXXV*, que deberíamos aquí reproducir íntegro, pues no cabe extractarlo, para que se vea hasta qué punto se ataba corto á los pintores en la invención, y hasta qué punto se les exigía la mayor magnificencia y el empleo del oro.

Queda con los documentos citados confirmado lo que dejamos dicho de que se puede reputar á nuestros castellanos como hombres de mérito, sobre todo Camargo, y asimismo su residencia más ó menos larga en Barcelona con antelación á la fecha en que los conocemos. Suponer, pues, que esos hombres emigraran de Castilla, Aragón y Portugal, que los Gurreas podían ser aragoneses y portugués el Rodríguez de Sanctes, para venir á explotar sus conocimientos en Barcelona, en donde había por el tiempo maestros de primera línea y otros maestros secundarios de nota que luego conoceremos, y esto de mucho tiempo, puesto que al

Digitized by Google

entrar el siglo tienen ya grandes encargos, sería una aberración.

Grandes ó medianos los pintores citados, creo que debemos verlos en Barcelona atraídos por el renombre de su escuela, por el renombre de los grandes maestros que la ilustran desde los días de Luis Dalmau. Como mi patriotismo no sufre ni poco ni mucho al conceder que fuera la personalidad de Bermejo lo que atrajera aquí sus paisanos, acepto este punto de vista.

Pero, sabida la presencia de tantos pintores castellanos en Barcelona, y en esta cuenta bien pueden ponerse Alfonso y Bermejo, ¿quién desee conocer y estudiar la pintura castellano-andaluza del siglo XV podrá dejar de lado la acción de los maestros de dichos países que frecuentaron la escuela catalana? No queremos ni siquiera insinuar una relación entre las dos escuelas: pretendemos sólo señalar una dirección para el conocimiento del desarrollo de la escuela castellana.

Digitized by Google

CAPITULO X

EL FRESCO DE LA PÍA ALMOYNA

Se hubiera encontrado á faltar en la historia de la pintura catalana, tan rica en toda clase de manifestaciones, la pintura al fresco que en el siglo anterior nos había dejado en el monasterio de Pedralbes ejemplos de su cultivo por los pintores catalanes, si no pudiéramos decir que este procedimiento, del que se puede escribir su historia entre nosotros desde los primeros tiempos de la reconquista, había dejado también en el siglo XV una bella muestra de su gallardía, hoy desgraciadamente perdida, pues sólo por los que la vimos de jóvenes es recordada; pero, gracias al malogrado Jaime Serra, que sacó de la misma una hermosa acuarela, hoy podemos casi decir que todavía poseemos el fresco de la Almoyna.

Piferrer puso dicho fresco nada menos que á fines del siglo XVI[1], pues aun cuando dice «quizás», con ser de poco posterior al fin de dicho siglo, nada se adelantaba. Calló Piferrer los motivos que tuvo para dar á fines del siglo XVI un fresco de cuya atribución protestaban con su indumentaria las figuras del mismo, pues es de toda evidencia que aquellos vestidos corresponden á la que solemos llamar época de los Reyes Católicos, época que comprende también los primeros años del siglo XVI. Figúraseme que Piferrer, en vista de la arquitectura del fresco,

1) Piferrer: *Barcelona*, etc., tomo I, pág. 235.

Digitized by Google

hubo de decir lo dicho; pero ya hemos visto la antigüedad del arte del Renacimiento en nuestros retablos.

Deseando aclarar este punto y fijar la cuestión, he procurado enterarme, en vano, de la época de la construcción de la Casa de la Almoyna, edificio sin carácter, que lo mismo puede ser de fines del XV que de entrado el XVI. Todo lo que de característico tiene, el letrero de la esquina de la bajada de la Canonja con la plaza de la Catedral, en el cual se lee *Casa de la Almoyna*, está escrito en los caracteres de la época dicha. Toledo y Zaragoza guardan los modelos, y en *los Profetas* de Pablo Vergós también podrían verse.

Todo lo que podemos decir sobre la fecha probable de su construcción es que «en 1412 el Refectorio de los pobres, llamado de la Canonja, estaba en donde hoy se levantan las dos alas del claustro de la Catedral correspondientes á la Sala Capitular y á la calle del Obispo. Prueba ser esto así el que lo que hoy es Sala de la Capbrevación fué antes comedor de la Canonja, la Sala Capitular actual era la cocina del referido comedor, y en el solar de la capilla de Santa Lucía un día hubo el lugar de la Pía Almoyna»[1].

Sabemos también por Mosén Mas que en 1421 perseveraba en la ala del claustro de la calle del Obispo el Refectorio de los pobres, pues consta de la visita pasada por el patriarca Sapera, y también de la misma resulta que no tenía retablo el Refectorio, sino en su lugar «una cortina de tela negra, y en ella la imagen de San Sebastián y la de los verdugos que le asaetaban». Hoy tenemos en su solar la capilla de Santa Tecla y San Sebastián de que hemos hablado.

Cree el Sr. Mas que, construída por Sapera la ala del claustro de la calle del Obispo, la Almoyna se concentró en la Sala de la Capbrevación, por cuanto en las claves de la bóveda se ve á Jesús lavando los pies á sus discípulos. Esto me parece bien observado; pero cuándo salió de dentro de la Catedral la Canonja, esto en definitiva no consta: por los datos aducidos, se ve que ocurriría en la segunda mitad del siglo XV.

---

1) Mas: *Notas históricas del Obispado de Barcelona*, en la *Revista Popular* (Barcelona. 1906), pág. 40.

Digitized by Google

FRESCO DE LA PÍA ALMOYNA

Barcelona

Digitized by Google

Digitized by Google

Respecto del fresco, ya hemos dicho que nos queda, si la cromolitografía es exacta, una fiel reproducción, pues la acuarela que para aquélla sirvió la hizo nada menos que el nunca bastante llorado Jaime Serra, de quien se puede decir que tenía en sus dedos una máquina de fotografiar. Publicóse en el tomo V del *Museo español de Antigüedades* con un artículo de Pedro de Madrazo, del que transcribimos lo siguiente:

«El refectorio» — de la Pía Almoyna — «debió estar decorado con pinturas al fresco en sus cuatro lienzos. La de la única pared que menos mal conserva aquel noble arreo es la reproducida por nuestra litocromía. Represéntase en ella un vasto cenáculo ó galería abierta, sostenida por columnas corínticas, y limitado al fondo por un muro bajo de piedra de sillería, por encima del cual asoman algunos graciosos arbolillos, en torno de cuyas copas revolotean las aves. Las columnas, que son dos solamente, tienen los fustes de mármol blanco, y los capiteles como de bronce dorado. Corre sobre éstos un arquitrabe pintado y decorado con palmetas de bello estilo italiano del primer Renacimiento. Sobre el marmóreo pavimento descansa una mesa larga y angosta, á la cual están sentados, unos mirando al espectador y otros dándole la espalda, hombres y mujeres de diferentes edades, y también un muchacho. Los comensales son trece, contando este último; y todos, por lo modesto de su continente y por el humilde atavío de sus personas, denotan ser pobres socorridos por la Pía Almoyna.»

. . . . . .

«De los nueve comensales que dan la cara al espectador, el que ocupa el centro de la mesa es un anciano, vestido con ropa talar amarilla, esclavina verdosa, sombrero encarnado, calzas grises y botas negras. Tiene la barba luenga y blanca, y con las manos juntas, en actitud reverente, parece dar gracias á Dios por el sustento que le envía. A su derecha está el muchacho. En la actitud de éste, menos compuesta, se ve el abandono propio de la infancia: con ambos codos sobre la mesa, y la mejilla apoyada en la mano derecha, está representado en acción de alargar la otra mano para coger un pedazo de pan.»

. . . . . .

Digitized by Google

«Sobre el hombro derecho del muchacho pone su mano una mujer de edad provecta vestida de verde, con toca ceñida al cuello, de las que llamaban *alfaremes* ó tocas moriscas, de color amarillo, y cota ó peto blanco. Algo separado de ella, y más á la izquierda del espectador, está un hombre joven, cuyo traje es una ropa de buriel, gris, con medias mangas verdosas, por debajo de las cuales asoman las mangas encarnadas de su jubón. Lleva un birrete *(cobricap)* de paño colorado, parecido al gorro frigio; pone una mano sobre un pan redondo y muestra un pedazo de otro en la otra mano.

»A la izquierda del anciano sentado en el centro está un hombre de 30 á 40 años de edad, barbudo y con la cabeza descubierta, vestido de gramalla encarnada, el cual, teniendo en la mano izquierda una botella de elegante forma, echa vino en una copa. Síguele en la misma fila una mujer joven, que viste una sencilla gonella verde de escote cuadrado, con cenefa de galón amarillo, y cuyo rubio cabello sujeta una cinta blanca con graves ó cuentas de vidrio imitando perlas. A la izquierda de ésta, y algo separada, vemos á otra joven vestida de gonella amarilla, con toca ceñida ó alfareme blanco, teniendo en la mano derecha un pan grande. Más allá, hacia la derecha del espectador, hay otra mujer, joven y hermosa, con gonella de color rojizo amoratado y velo blanco que apenas cubre su cabello, la cual toma de la mesa un cuchillo para partir un pan que tiene en la mano izquierda arrimado al pecho. Inclina graciosamente la cabeza como hablando con un joven que está á su izquierda. Éste vuelve hacia ella la cara, y aparece arrebujado en un manto azul, cubierta la cabeza con un birrete como de paño encarnado, que deja libre su negra y rizosa cabellera.

»En la banda opuesta de la mesa, y dando la espalda al espectador, están sentados cuatro hombres. El más caracterizado es un anciano de luenga barba nevada, cuyo indumento se reduce á una ropa talar roja, una cofia ó albanega amarilla y un manto verde. Levanta en la mano derecha un pan redondo y empuña con la izquierda un cuchillo. Este personaje del cuadro no mira á la mesa, sino que está vuelto hacia la izquierda y presentado de perfil. Su asiento es un banquillo de madera blanca con un

Digitized by Google

lindo arquito conopial que adorna el espacio entre pie y pie. Forma euritmia ó equilibrio estético con esta figura, otra de un joven sentado á la opuesta mano, ó sea hacia la izquierda del espectador, vestido con el traje tan característico de fines del siglo XV en España durante el reinado de los Católicos Fernando é Isabel. Tiene el rostro todo afeitado, larga melena, gramalla verde, adornada de velludo oscuro en los hombros y la espalda, formando muceta ó esclavina, bonetillo de mortero, amarillo, con galón verde en el ruedo de la cabeza, y manteo rojo. Pone éste las dos manos sobre la mesa y vuelve la cara á la derecha, como para mirar al anciano de la albanega. Su asiento es otro banquillo de madera cuyo vano inferior entre los pies adorna un arquito trebolado. En los dos extremos de este lienzo de pintura mural, á derecha é izquierda, hay otras dos figuras de hombre, sentadas en la misma fila que las precedentes; pero el color medio desprendido forma un conjunto borroso que no permite ver detalles. Sólo se advierte por el movimiento general de estas figuras que ambas son extrañas, sino á la escena que representan las otras, al menos á su grupo.»

. . . . . .

«Si juzgamos de la época de la pintura mural de la Almoyna por lo que se hacía en Castilla á fines del siglo XV, seguramente que no atribuiríamos esta obra á esta centuria. Nuestros pintores castellanos de entonces eran incapaces de concebir la escena de un cenáculo de gente pobre con tan apacibles y risueñas líneas. Ni ese cielo abierto, ni ese luminoso fondo amenizado con arbolillos y pájaros, ni esa columnata soportando un arquitrabe de gusto italiano, tan sencillo, ni esos tipos, tan nobles y venerables en los ancianos, tan simpáticos en los personajes jóvenes, ni, por último, esa grandiosa manera de plegar los ropajes, son caracteres propios de otra escuela que de la toscana del siglo XV. Si el que pintó el refectorio de la Almoyna fué catalán, de seguro estudió en Italia las obras de Masaccio, de Filipo Lippi y del Pesellino.»

Las figuras de esta composición eran algo menores que el natural, pues el fresco tenía 2'30 metros de alto por 4 de ancho.

¿Fué catalán el autor del fresco de la Almoyna? Si la con-

Digitized by Google

clusión ha de ser negativa, sólo porque no sepamos á quien atribuir la pintura, si planteamos la cuestión á la inversa, esto es, si preguntamos si fué italiano el autor del fresco, la conclusión será la misma, porque de italiano en Barcelona no creo que tengamos ninguno. ¿Y Fray *Paulus de Senis?* Cierto: el latino *Senis* se traduce por *Siena;* pero cuando tenemos en la provincia de Huesca, en la de Almería y en la de Granada pueblos llamados *Senes,* no sé si puedo admitir el sienés en perjuicio del oscense ó del andaluz. Todo lo que sabemos de Pablo de Senis es lo que dijo Villanueva en la nota latina, que en el texto no dijo tanto.

El prior del convento de Santo Domingo de Barcelona recibió en su orden á un joven de 24 años llamado Pablo *de Senis* el día 7 de julio de 1476. Era este «expertísimo en el artificio imaginario, y de él eran las tablas *de la Natividad* y *de la Resurrección* y muchas otras que estaban á la entrada y á la derecha del coro». Al año siguiente, esto es, el día 10 de agosto de 1477, hizo Pablo *de Senis renuncia del hábito*[1].

Villanueva cita como existente en su tiempo, y teniéndolo á la vista, un *Noli me tangere* que se encontraba colgado en la capilla de la Comunión. Esto debieron decírselo los compañeros de hábito por tradición. ¿Era, pues, Senis pintor? Por lo del *Noli me tangere* sí ciertamente; pero yo no doy á esta referencia tradicional la importancia que concedo al texto latino publicado por Villanueva y sacado del libro de entradas y salidas del convento, y en este texto yo no sé si el *expertissimum in artificio ymaginaris* puedo traducirlo por «expertísimo en el arte de la pintura», cuando, como lo acreditan mis documentos, ni una sola vez resultan sinónimos pintor é imaginero. Paréceme que debo entender que se trata de un tallista.

Por lo demás, el que un joven pintor sienés tomara en Bar-

---

1) «Anno 1476, VII Julii in Dominica die recepi (Fr. Franc. Vitalis) ad ordinem Fr. Paulum de Senis in clericum, et erat iam viginti quatuor annorum, expertissimum in artificio ymaginario; nam ipse operatus est tabulas Nativitatis et Resurrectionis, quae sunt in introhitu chori, et multa alia, et positus est in choro dextro. Recessit de ordine, anno MCCCCLXXVI, ego supra dictus Prior recepi ad profesionem, X. Augusti Fr. Paulum de Senis, et dimissit habitum». — VILLANUEVA: *Viaje literario á las iglesias de España* (Madrid, 1851), tomo XVIII, pág. 180.

Digitized by Google

celona á los 24 años de edad el hábito dominicano me parece algo extraordinario. En fin, si no ha de prevalecer *Senes* sobre *Senis,* y si como pintor y no como tallista hemos de considerarle, deploremos que del hombre que mereció el superlativo de experto en su arte no sepamos más que lo dicho por Villanueva, y menos todavía que no encontremos tabla alguna que poder atribuirle.

Sobre concederle el fresco de la Almoyna, creo que antes sería necesario hacer otra concesión, esto es, la de que Pablo de Siena se quedó en Barcelona una vez abandonó el convento de Santo Domingo. Pero, ya una vez voy tras un italiano fresquista, ¿cómo olvidar á los italianos Francisco Pagano ó Francisco de Nápoles, con los dos nombres conocido, y Pablo de San Leocadio, natural de Reggio, en Lombardía, llamados á Valencia para pintar al fresco la capilla mayor de la Catedral, según convenio firmado en 28 de julio de 1472, todo lo cual sabemos por investigación propia del canónigo archivero de la Catedral de Valencia D. Roque Chabás?[1]. Acabaron su obra, ó, mejor, cobraron el importe de su obra, los pintores italianos en 1481, y desde esta fecha no sabemos qué fué de Pagano: no así de San Leocadio, que se quedó en Valencia y fundó escuela.

Ahora bien: si Pablo de Siena le vemos en Barcelona, cuando San Leocadio de Reggio y Francisco de Nápoles pintaban al fresco en Valencia, ¿no parece natural creer que Pablo de Siena vendria con sus compatriotas para ayudarles en su trabajo? Que después el sienés se separara del napolitano y del lombardo y se viniera á Barcelona, en donde, desvalido, se refugiara en el convento de Santo Domingo, para salir al año convencido de su falta de vocación ó por haber encontrado otra manera de que vivir, todo esto me parece imposible. Por consiguiente, de admitirse Pablo de Siena, podría ser el autor del fresco de la Almoyna, que poner en Barcelona á Pagano de regreso á Italia para pintarnos el dicho fresco sería quizás algo forzado: italiano por italiano, me quedo con el sienés.

---

1) Teixidor: *Antigüedades de Valencia,* adiciones de Roque Chabás (Valencia, 1895), tomo I, pág. 240 y siguientes.

Digitized by Google

CAPITULO XI

CONTINUACIÓN DE LA ESCUELA NACIONAL

HASTA FIN DE SIGLO

LLÉGAME á tiempo un documento, que se leerá al final de los mismos, número XLI, que me da á conocer, finalmente, un pintor del campo de Tarragona, de esa región que por contener la metropolitana de Cataluña y los monasterios reales de Poblet y Santas Creus, *a priori* debía ser considerada como un centro artístico; pero, la destrucción de Poblet por un lado y el imperio del barroquismo por otro, acabaron con las grandes obras que un día hubieron de contener la metropolitana y los reales cenobios.

De retablos de los siglos XIV y XV no son pocos los que se conservan en pueblos pequeños; pero, á tales pueblos, tales retablos. Una sola tabla, fragmento de un cuadro, procedente de Poblet, según se aseguró al Sr. Bosch, pero conocidamente de la vecindad de Tarragona, destácase de un modo notable de esa mediocridad. Trátase, como es de ver en mi fotograbado, de la coronación, á lo que parece, de San Agustín. Esa tabla, comparada con todas las demás que hemos reproducido, no tiene parecido. Catalana fuera de toda duda por los tipos, éstos provienen de otra región, de otro centro, son desconocidos de los artistas de la escuela de Barcelona; de modo que parece suponer un centro artístico independiente hasta cierto punto del barcelonés, y digo hasta cierto punto porque técnicamente entrambos no se distinguen.

Digitized by Google

JUAN LLUYS, DE VALLS (?)
FRAGMENTO DE LA CORONACIÓN DE SAN AGUSTÍN
Colección de D. Pablo Bosch y Barrau, Madrid

Digitized by Google

Digitized by Google

Quien pueda ser el autor de la pintura, no puedo suponerlo siquiera por la grande escasez de datos de la región tarraconense, lo mismo que de la antigua tortosina; pues si de ésta sólo conozco á Montoliu, de aquélla, como ya he dicho, me llega á última hora, gracias á la buena amistad de D. Fausto de Dalmases, la noticia de un Juan Luis de Valls. *(Documento XLI)*.

Valls tenía su importancia en la Edad Media, y su situación intermedia entre Poblet y Santas Creus, y el no estar distante de Tarragona, podía favorecer la formación en dicha villa de un centro artístico. Desconocemos la obra del hijo ó vecino de Valls; pero considerando que el documento nos llega de Cervera y que por cerverina se ha de tener á Madona Isabel Martorella, que con él contrata, fuerza es creer que Juan Luis gozaría de buena reputación, cuando de tan lejos recibía encargos, siendo, además, preferido á los pintores de Tarragona, que hubo de tenerlos, y á los de Barcelona, cuya alta categoría conocemos; pues el contrato en cuestión es de 2 de julio de 1469, y por este tiempo Cabrera, Huguet y Pablo Vergós eran ya maestros en toda la plenitud de la palabra.

Pidiósele á Juan Luis, para la tabla principal, la de en medio, una «Imatie de la Verge Maria de Gracia acompanyada de gents *ab son mantell stès axí com es de costum*». Santa María de Gracia ó Santa María de la Gloria creo que es todo uno, pues con los dos nombres encuentro citadas á varias imágenes de tales invocaciones, entre ellas la tan discutida de Evora, que vino no sé por qué á recordarme la de igual nombre expuesta por D. Alejandro Pons en la Exposición de Arte antiguo de Barcelona de 1902, cuya autenticidad recuerdo también que me pareció dudosa.

Teníamos en la dicha Exposición la Virgen de la Gloria de Pablo Vergós, obra anterior al año 1469, pero posterior á la Virgen del *retablo de los Concelleres* de Dalmau. Si de ésta hay motivo para hablar de cómo está extendido su manto, no veo que de la otra haya el por qué; y cuando se pide á Johan Lluis «un manto extendido conforme á la costumbre», lo que yo entiendo es que se trata de un manto plegado á la flamenca, un manto de pliegues rebuscados, circunstancia que merece notarse para explicar la introducción de ese plegado estrafalario, del que,

Digitized by Google

por tener tan pocos ejemplos, hasta se ha creído que pudiera ser su introductor Bermejo. La indicación que ahora conocemos nos obliga á reconocer que el plegado flamenco, introducido indudablemente por Luis Dalmau, fué más ó menos gustado por la sociedad catalana y por sus artistas. Esto innegable, el desarrollo de ese plegado conforme á las extravagancias no sólo de Schongauer, sino de los tallistas flamencos, explica que fray Pablo Rossell pudiera tener á su lado un maestro alemán para tallar el retablo del convento de los Angeles de Barcelona.

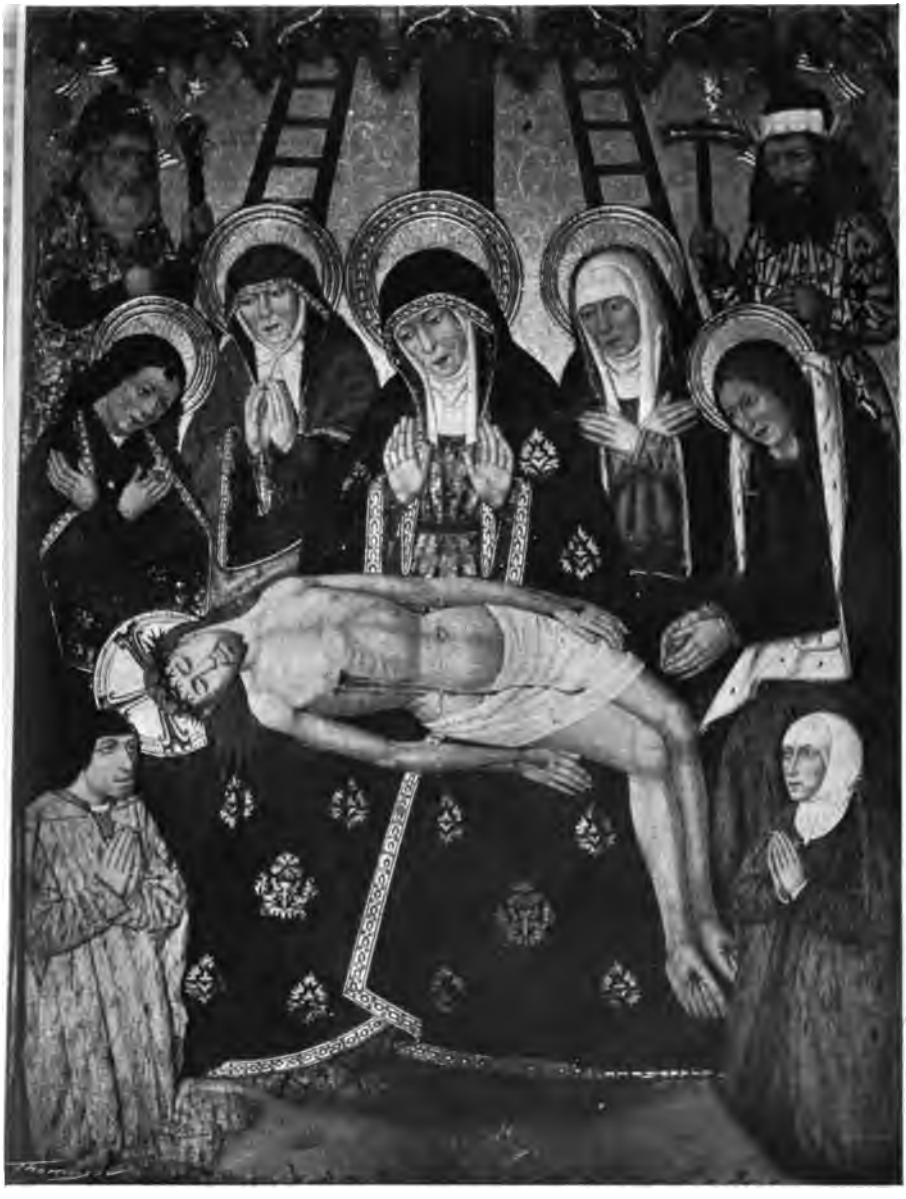
Johan Lluís de Valls había de pintar asimismo para la punta del retablo *el Crucifijo con Santa María y San Juan, la Salutación angélica, la Natividad de Jesús, la Epifanía, la Resurrección,* y en el bancal había de poner la consabida *Piedad, la Virgen, San Juan, San Andrés, San Lorenzo, Santa Catalina* y *Santa Tecla*. La presencia de Santa Tecla me hace creer que la Isabel Martorell sería de Tarragona ó de su campo, pues se trata de su patrona.

Pasando ahora de uno á otro extremo de Cataluña, tenemos desde hace dos años noticia documentada y gráfica de un pintor de Bañolas, Francisco Solibes, de quien consta haber pintado en 17 de julio de 1480 el retablo de *La Piedad* de la capilla de este nombre, hoy propiedad de D. José de Rovira y Cabanes, situada junto al pueblo de San Llorens dels Morunys[1].

Dije de este pintor, en la pág. 288 del tomo I, si podría ser hijo del pintor Nicolás ces Olives del año 1447, porque el apellido es el mismo con diferente forma ortográfica; y en otro lugar indiqué la posibilidad de que Honorato Borrassá, gerundense, hubiese dejado una de sus obras en San Llorens; de modo que hube de concluir, de pintar por dicho pueblo Luis Borrassá, Honorato Borrassá y Francisco Solibes, en favor de la existencia de un vínculo familiar entre vecinos de San Llorens y Gerona, cuando los pintores de esta región, á pesar de la gran distancia que la separa del mencionado pueblo, concurrían al mismo con sus obras. Posible es esa relación. ¡Quién sabe si el mercader Juan Piquer, que mandó pintar el retablo y que con su esposa está

1) *Butlletí del Centre Excursionista de Catalunya.* — PAGÉS Y RUEDA: *Excursió al Ripollès y Alts Bergadà y Cardoner* (Barcelona, año XIV, 1904), pág. 336.

Digitized by Google



FRANCISCO CES OLIVES: LA PIEDAD
Capilla de la Piedad, propiedad de D. José de Rovira
San Llorens dels Morunys

Digitized by Google

Digitized by Google

de rodillas en la tabla central, no tenía establecido en Bañolas ó Gerona un comercio de las tan celebradas capuchas de Piteus, — San Llorens también se llama dels Piteus, — cuya fabricación no se ha extinguido por completo, y si no son esas relaciones comerciales las que llevaron á los pintores de la diócesis de Gerona á San Llorens!

SOLIBES (VIDE ERRATA)

~~Gabriel Guardia~~: La Visitación

Retablo de la Santísima Trinidad, San Llorens dels Morunys

Poca cosa sabemos del movimiento artístico de Gerona y su obispado, pero la familia ilustre de los Borrassá hubo indudablemente de tener allí una escuela de consideración, y de esa escuela saldría el bañolense Francisco Solibes.

Consta el retablo de una gran tabla central representando *La Piedad,* coronada en la punta por *el Calvario,* en donde se ofrece un nuevo ejemplo de jugarse los sayones las vestiduras del Cristo á la paja larga. Al lado izquierdo, tal como se mira, tenemos en dos cuadros la *Salutación angélica* y *la Visitación;* en la derecha, la *Coronación de la Virgen* y *su muerte.* En el bancal, principiando por la izquierda, tenemos *la Natividad,* Jesús adorado por los Angeles; *la Epifanía, la Resurrección, la Ascensión* y *la Pascua.*

Prueban mis fotograbados que Francisco Solibes no era un pintor de primera fuerza, y que era mejor dibujante que pintor. Cuando vemos como ha llegado hasta nosotros un retablo que

Digitized by Google

tanto era de temer su pérdida por los gravísimos trastornos de las guerras habidas en Cataluña, esto es, en un estado de conservación completa, hasta parece increible,—tan grande es la frescura del color, debido, sin duda, al aire seco del país y á lo muy soleada que es esta capilla en tan elevadas regiones,—¿por qué no hemos de dolernos de que en tan mal estado hayan llegado á nuestros días las obras de los Borrassá de la iglesia parroquial? El estudio de esa pintura puede hacerse con toda comodidad, pues entra la luz en la capilla como en campo abierto. No era el pintor Solibes, á quien hemos llamado mejor dibujante que pintor, hombre reñido con la paleta, no; pero mezclando constantemente el blanco con sus colores, no produce uno solo claro y limpio: todos salen *enharinados (enfarinats)*, y esta circunstancia en donde naturalmente se echa de ver con mayor desventaja para la obra y el artista es en *La Piedad:* el cuerpo de Cristo es pura y simplemente mantecoso. Como color no hay otro cuadro parecido en toda la escuela catalana.

SOLIBES
~~GABRIEL GUARDIA:~~ MUERTE DE LA VIRGEN

Retablo de la Santísima Trinidad, San Llorens dels Morunys

Aun tratándose de un pintor secundario, he de llamar la atención sobre el plegado del manto de la Virgen en el cuadro de *La Piedad*. ¿No había llegado aún á Gerona la moda del plegado

Digitized by Google

que tres años después, como hemos visto, se encarga á fray Pablo Rossell no descuide, dándolo por moda corriente? Nada de *bell gest* en el plegado del manto de la Virgen de la Piedad. Sólo en la tabla de *la Coronación de la Virgen* nos descubre Solibes que, en efecto, el plegado á la moda, bien que mal,—mal ciertamente, —le era conocido. El plegado del manto en esta tabla quiere ser á lo flamenco, pero no tiene su gracia, que ésta sólo entre nosotros consiguió poseerla Luis Dalmau.

SOLIBES
~~Gabriel Guardia.~~ Coronación de la Virgen
Retablo de la Santísima Trinidad. San Llorens dels Morunys

Reproducimos otras dos tablas, *la Visitación* y *la Muerte de la Virgen,* para que se forme concepto de la valía de Solibes. En esta segunda tabla no hay amontonamiento y buena diferenciación en las caras, como se recomendaba. En la primera el gesto de San José saludando es sencillo y tan natural como simpático. Esta tabla es de una gran dulzura. En *la Coronación* la figura del Dios padre no carece de gravedad, pero no llegó Solibes á la altura de Guardia, otro pintor regional que fué de mayor empuje.

En suma, ese retablo, del que se ha hablado con excesivo elogio, es una obra estimable que nos hace deplorar que no conozcamos otras del mismo autor, pues no tenemos por qué creer que ésta fuera la mejor obra de su pincel. Tal vez por los alrededores de Bañolas se pudiera encontrar otra obra suya, que, de no haberse modificado, sería fácil de reconocer por su colorido.

Otros artistas han sido menos afortunados que Solibes, pues

Digitized by Google

si sé algo de lo que hicieron, no puedo decir cómo pintaron. Puiggarí conoció á Esteban Alsamora, pintor barcelonés, quien «en 6 de marzo de 1482 convino con la obra de San Martín de Viladrau la pintura de un *retablo de lienzo,* de 24 palmos por 25, representando en el bancal cinco imágenes de medio cuerpo, y en los altos tantos pasos de la vida de San Martín *cuantos cupieren,* sin olvidar el de la partición del manto con el pobre; todo de buenos colores, las diademas y franjas de oro, y en la cumbre ó espiga un grupo del Calvario «ab alguns cavallers de la Passió». Los guardapolvos debían pintarse con estrellas blancas y amarillas, sobre fondo azul»[1].

De otro Alsamora, Juan, tengo noticias de haber pintado ó, mejor, estar pintando—«quod de presenti dipingo»—el retablo de la capilla de Santa Lucía de Santa María del Mar, en 30 de junio de 1494[2], lo cual le supone, por pintar en la capital y para iglesia de tanta gerarquía, artista distinguido. Rafael Carbó, como nuevo pintor, le encuentro en 6 de julio de 1476; como pintor de tapines en 18 de enero de 1483[3]. Francisco Micael vivía en 23 de mayo de 1478 *(Manual de Galcerán Balaguer),* y de Marcos Quatre Casas consta lo mismo en el *Libro de Actas de 1478* del Archivo del gremio de Freneros. De Bartolomé Pons consta asimismo su existencia entre 23 de mayo de 1478 y 1520[4]. Gabriel Balester ó Ballester vivía entre 4 de abril de 1478 y 26 de junio de 1495, como es de ver en los *Manuales de Juan Matas y Antonio Palomeres.* Francisco Mestre, pintor de Cervera, hijo de Antonio, y Catalina, su esposa, nos consta en escritura del notario Fogassot para 7 de mayo de 1479. Bartolomé Pons y Juan Domenech son pintores inscritos en la cofradía de Freneros en su *Libro de Actas de 1479-80.* En el *Manual de Francisco Terrasa* aparecen Salvador Mitjá, Marcos Cases y Juan Martí, éste comprándole una casa á su colega Antonio Dalmau[5]. Mestre Peris, pintor,

1) Obra citada, pág. 93.

2) Archivo de Protocolos de Barcelona: *Manual de Galcerán Busquets,* lugar citado.

3) Id. id.: *Manuales de Francisco Terrasa y Pedro Triter.*

4) Id. id.: *Manual de Galcerán Balaguer,* núm. 15. Archivo de Freneros: *Gran libro de cuentas de 1520.*

5) 31 marzo, 31 mayo y 7 junio de 1480.

Digitized by Google

oriundo de Valencia, citado en una escritura del *notario Jaime Denís* para 20 de septiembre de 1515, se nos presenta antes entrando de aprendiz en casa de Pablo de Montpeller en 21 de octubre de 1480 *(Manual de Antonio Viñas)*. Este contrato de aprendizaje lo damos en el *Documento XIX* y merece leerse para que se vea como tales contratos hacían del aprendiz un esclavo, pues daban al amo la facultad de poder capturarlos y retenerlos á la viva fuerza si los rompían sin su consentimiento. Un Juan Asemort, también pintor barcelonés, aparece en la cofradía de Freneros para 1490-96 en el *Libro de Actas de 1479-80*.

En el de *Pedro Triter,* Francisco Nicholau, en 23 de septiembre de 1489, y Antonio Lobet, que consta en el Manual dicho para el 26 de mayo de 1489, reaparece á 19 de julio de 1496, y en esta fecha libra recibo al célebre Luis de Santángel por 79 libras y 5 sueldos por haber pintado y dorado para la reina Isabel dos armarios de madera. Lo que eran los armarios pintados del siglo XIV puede verse en Viollet-le-Duc. Si de los pintados por Lobet ó Llovet tuviéramos algún detalle, sabríamos si era para nosotros cierto que hubieran pasado de moda los armarios pintados desde últimos del XIV.

Presentaremos ahora Raimundo Isern, á quien creemos sucesor de aquel Isern cuyos albaceas tuvieron que reclamar de los herederos de Benito Martorell lo que quedó á deber á su padre[1].

Triter, en su *Manual,* y en escritura de 5 de mayo de 1492, nos ha conservado memoria de Anton Johan, y de Jaime Tonyols para 18 de diciembre de dicho año. En *Esteban Soley* aparecen en 19 de marzo de 1493 Martín Luch, y en 3 de junio de 1494 Pedro Pregnos (?).

Al gerundense Antonio Homell se le encargó la pintura de dos tablas para el santuario de la Gleva (cerca de Vich), en las cuales había de representar *la Epifanía, la Quincuagésima, la Natividad* y la *Ascensión de Nuestra Señora,* cuyas cuatro historias, se le decía, «pintarà de bones colors, daurarà, fresarà, pararà bé e com-

1) Archivo de Protocolos de Barcelona: *Manual de Galcerán Balaguer,* escritura de 7 de noviembre de 1491.

Digitized by Google

plidament, e com los personatges requerran així e en la manera com estan en lo retaule de Nostra Dòna de la Capella Rodona de la Verge Maria de la present ciutat» de Vich, la obra de Fernando Camargo.

No como remate de nuestra escuela cuatrocentista, ni como muestra de nuestra escuela del Renacimiento, que bien merecería renacer para que Cataluña ocupase un puesto honroso en la historia de la pintura española, de la cual nos hemos excluído por haber abandonado su estudio, sino como del último pintor del cuatrocientos de quien conocemos las obras, vamos á ocuparnos del pintor manresano Gabriel Guardia, de quien se conserva en el Archivo de la Basílica de Manresa el *retablo de la Santísima Trinidad,* antes existente en una de las capillas de la dicha iglesia.

Firmóse el contrato para la pintura del retablo en 24 de septiembre de 1501, y todo cuanto se previene en los capítulos otro tanto se ve en la obra. Así vemos á la *Santa Trinidad* sentada «en cadira copiosa e bella, e ben daurada». Ya hemos dicho que en esta tabla se hubiera visto la escuela de Molouel ó Maelwael, de ser una obra de los primeros tiempos del cuatrocentismo. ¿Es sencillamente fortuita la semejanza, ó bien es el efecto de una difusión del tipo que se dice creado por Molouel, lo que no todos admiten? Imposible responder: lo cierto es que en Manresa aparece un tipo extranjero conocido y sin antecedentes en el solar de la escuela catalana.

Terminaba la tabla central del retablo con la *Coronación de la Virgen,* y en las tablas de los lados se pintaron la *Creación del Mundo, el Bautismo,* la *Aparición de los tres Ángeles á Abraham* y *la Transfiguración.*

Reproducimos de estas tablas la *Creación del Mundo,* que se convirtió en la creación de Eva, sin duda por ser la madre del mundo humano terrenal.

No hay más que comparar el Adán y la Eva de esa tabla con el Adán y la Eva de Guimerá del Museo de Vich[1] para comprender lo que había sido la evolución pictórica entre nosotros dentro del siglo XV. Habíamos, como en todas partes, marchado de lo

1) Tomo I, pág. 112.

Digitized by Google

GABRIEL GUARDIA: CREACIÓN DE EVA (RETABLO DE LA SANTÍSIMA TRINIDAD)
Archivo de la Basílica de Manresa

Digitized by Google

Digitized by Google

GABRIEL GUARDIA: RETABLO DE LA TRINIDAD
Archivo de la Basilica de Manresa

Digitized by Google

Digitized by Google

convencional y tradicional á lo real, y el estudio del desnudo había entrado por completo en la técnica pictórica.

Prueba Guardia con esta tabla que si no era un gran pintor, en la historia de nuestra escuela merecía ser recordado, y si aun en su obra perduran las tradiciones góticas, yo me guardaré muy mucho de decir que Guardia contribuyó á mantenerlas con sus simpáticas pinturas: creeré mejor que debía deplorar para su arte tener que padecerlas, pues se compaginan mal con su Adán y Eva condiciones como las que se le imponen de tener que emplear mil paños de oro en dorar el retablo, escultura, ornamentos «y signatament en la cadira de Déu lo pare», y que allí en donde «no haurà a posar panys dor, haya a vestir les himages e istories de bones colós, so es, assur, carmini, verts, blanchs, que sian bons, de Pisa, massicot, vermeló e com millor los porà haver». Esta nimia particularización de las condiciones materiales de la obra nos indica que el concepto de la obra artística no había entrado en la sociedad catalana.

Hoy en la ciudad de Manresa no podría vivir un artista de la importancia de Guardia si hubiera de vivir de su trabajo. Hago notar esto, que se explica por la riqueza de la iglesia de Manresa y de los conventos y villas comarcanas, para que no se deje de mano la investigación de las obras de aquellos pintores que hemos conocido y de los que aún se conocerán pintando en Cervera, Tárrega, Valls, Banyolas, etc., pues podían haber producido obras como la de Guardia, recomendables por su dibujo, composición y elegante colorido.

Acaba la historia de nuestros Cuatrocentistas con un problema parecido al de su principio. Hubiéramos querido conocer el legado artístico del siglo XIV, no en obras de ese siglo, sino en obras de los artistas que habían de presidir y empujar la evolución artística del siglo XV, en Jaime Cabrera, Verdera, Ramón de Mur, etc., pues hubiéramos sabido como el arte catalán se había emancipado de las tradiciones de los siglos medios. Cierto que Luis Borrassá nos ha enseñado el camino de su evolución, pero es Borrassá un artista demasiado genial para creer que sus camaradas siguieron su vía. Ahora, al terminar el siglo XV, cuando uno tras otro desaparecen Huguet, Bermejo y Pablo

Digitized by Google

Vergós, como para dejar el puesto á una nueva escuela, á una escuela fin de siglo, nos encontramos con una serie de maestros de quienes hemos de repetir aquello de que si sabemos algo de lo que pintaron, desconocemos cómo lo pintaron.

De tales maestros sólo de uno que capitula con el convento de la Merced de Barcelona, en 3 de abril de 1503, doy el documento, porque habiéndose desecho el altar gótico de dicho convento en la segunda mitad del siglo XVIII, no me puedo convencer de que sus tablas se echarán al fuego, ni sus imágenes, obras de los tallistas flamencos, sufrieran igual suerte. Por esto, para que se sepa lo que pintó Antonio Marqués, á quien no hago ciertamente el honor de ser el continuador de nuestra escuela de los Cuatrocentistas en el siglo XVI, porque no conozco su obra, pero á quien he de considerar forzosamente como artista de categoría cuando pintaba para la Merced, por si se pudiera encontrar en alguna iglesia secundaria de la diócesis barcelonesa ó en otro convento de su orden, digo que, según su contrata *(Documento XXXIX)*, se comprometió á pintar en el guardapolvo seis imágenes en cada lado, grandes y bien proporcionadas, vestidas de oro fino y de finos colores, *«ab paviments e campers dor fi, embotits e pichats, e fresadures per les robes embotides e daurades dor fi»*. Esta condición hubo de seguro de imponerse á Pablo Vergós á propósito de las imágenes del guardapolvo de Granollers, ó sea para la pintura de *los Profetas;* y repetimos la observación porque, cuando ya el grande artista hacía ocho años que había muerto, todavía se imponían á los pintores condiciones que á él se le han reprochado como propias de su estilo. No sabemos cuáles eran esas seis imágenes que habían de pintarse en el guardapolvo; y para el cuerpo del retablo sólo consta que habían de figurarse los *siete gozos de la Virgen María,* y en el bancal había de poner dos tablas con asuntos de San Juan Bautista, y otras dos con asuntos de San Juan Evangelista. Sólo creemos que para el bancal se cita particularmente la *Resurrección de Jesucristo,* tabla que dió como prueba de su pericia y piedra de toque del resto de su trabajo, pues se capitula que, de no pintarse las demás como la dicha, le serán devueltas.

Parece ser el año de la firma del contrato de Marqués con el

Digitized by Google

maestro general de la Merced, el año del fallecimiento de Jaime Vergós II y de su hijo Rafael, sobreviviéndoles todavía Gabriel Alemany, de quien la última noticia que tenemos es la ya conocida de 1509, fecha de aquel recurso en que reclama se le conserven las prerrogativas ó, mejor, los gages de su cargo de pintor municipal «de les coses tocants a festes, sepultures reals, alimares, armades, entrades de reys ab carro triumfal, etc.», que le había sido conferido en 3 de enero del año 1450.

No es este el primer Alemany conocido en nuestra historia artística: Puiggarí nos dió á conocer para 1389 un Alemany entre los artífices de la Catedral de Barcelona. Un Tomás Alemany nos citó igualmente para 1449, y de éste dijo constar, por los documentos de referencia, que fué padre del dicho Gabriel Alemany, y por los mismos se puede comprender que si éste entró en el servicio pictórico municipal de Barcelona fué á causa del fallecimiento de su padre, ocurrido en 29 de diciembre de 1451, pues para en adelante se le confía «la custodia y conservación de los entremeses de la ciudad» [1].

No me ha sido posible conceder ni á Tomás ni á Gabriel Alemany la consideración de maestros retableros, porque no he logrado averiguar que lo fueran, ni les he visto nunca empeñados en ninguna obra artística. ¿Quiere esto decir que en definitiva se les tenga que borrar de la lista de nuestros Cuatrocentistas? Creo que no: creo que su empleo municipal les distingue, les da cierta categoría; pero el silencio que reina aun hoy alrededor de su obra no me autorizaba ni aun para indicarles como posibles autores de obras secundarias no traídas á colación en este libro. Todo lo que yo he logrado averiguar de Gabriel Alemany es que en 23 de mayo de 1478 firmó capítulos matrimoniales con Juana, hija de un pintor difunto llamado Tomás,—¿Tomás Alemany? ¿Serían, entonces, primos?, — la cual vivía á la sazón con la viuda de otro pintor llamado Bernardo Peris; pero éste sería segundo matrimonio, pues le vemos en 24 de abril de 1477, junto con su hija Isabel, cancelar una deuda [2].

---

1) PUIGGARÍ: *Artistas inéditos*, etc., pág. 291.

2) Archivo de Protocolos de Barcelona: *Manual de Galcerán Balaguer*, núm. 15. Dicho dia. *Manual de Pedro Clariana*. Dicho día.

Digitized by Google

Puedo aumentar la lista de los Alemanys con un maestro de casas de este nombre para el año 1482[1], y con un pintor, Pedro Alemany, que hubo de tener su celebridad, como nos lo prueba el encontrarle casi siempre unido con Rafael Vergós, anteponiéndose en las contratas algunas veces su nombre al de éste, lo que no sé si indica precedencia por edad ó por categoría artística.

Aparece esta asociación de Pedro Alemany y Rafael Vergós, á mi conocimiento, en ocasión de firmar, en 31 de enero del año 1492, los capítulos para pintar el retablo ó un retablo para la Capella Rodona de la Virgen María de la ciudad de Vich *(Documento XXVII)*. No es el retablo ahora contratado por el cerrajero Antonio Robi y el perayre Pedro Sala en 7 de febrero de 1491, el mismo que se contrató con Fernando Camargo *(Documento XXIV)*, de quien consta que cobró un pactado anticipo para su obra.

Lo cierto es que Robi y Sala son quienes en 31 de enero de 1492 firman nueva capitulación para la pintura de un retablo para la Capella Rodona con Pedro Alemany y Rafael Vergós, y en los capítulos firmados con éstos aparece una cláusula tan rara que da motivos á creer que Camargo tuvo cuestiones graves sobre la recepción de su obra. La citada cláusula dice: «Item: Els dits Anthoni Robi e Pere Sala prometen donar e paguar als dits pintors, en continent hauran acabada la primera taula de la Verge Maria del Roser, segons mes o menys els han haver de tot lo dit retaule, *encare que no fossen contents de llur pintura*»[2]. Si el tema pictórico fuera el mismo para los retablos de Camargo y de Pedro Alemany y Rafael Vergós, claro está que habría lugar á duda; pero desde el momento que la tabla principal era para Camargo una *Piedad* y para P. Alemany y R. Vergós una *Virgen del Rosal*, es de toda evidencia que se trata de dos retablos diferentes, y no se crea que la diferencia esté sólo en la tabla central, pues con la *Virgen del Rosal* habían de acompañarse *la Epifanía, la Salutación angélica*, la *Ascensión de Nuestra Señora* y el consabido *Crucifijo*, acompañado de *San Juan* y *las dos Marías*. Mas aun en

1) Idem: *Manual de Pedro Pascual*, escritura de 12 de enero de 1482.
2) *Documento XXVII*, pág. XL.

Digitized by Google

el guardapolvo habían de pintar *aquelles imatges de profetes* y otros santos de los cuales se les daría nota. Resulta, pues, que la dicha cláusula sólo puede interpretarse como una garantía que tomaron Pedro Alemany y Rafael Vergós contra las exigencias ó pretensiones de los dichos administradores de la Capella Rodona.

Motivada ó no la condición pactada por lo que pudiera ocurrir con Camargo, cuando unos artistas pactan que su obra queda fuera de toda discusión, que se recibirá tal como salga de sus manos, que se reputará buena, pues para ellos lo es, indudablemente una tal condición, una tal exigencia, indica que dichos artistas estaban ó se reputaban estar fuera de toda contestación crítica, y esto cuando aún viven en Barcelona Bartolomé Bermejo y Pablo Vergós. Que éstos se hubiesen puesto fuera de discusión se comprendería; pero Rafael Vergós no tenía su cartel. Y ¿qué diremos de ese Pedro Alemany, que al presentarse ya se señala indiscutible? Notemos todavía que en la contrata precede el nombre de P. Alemany al de Rafael Vergós, caso que se repite para éste y para otro pintor. Y aun cuando en otra contrata que ya veremos, como las que acabamos de recordar, Rafael Vergós es quien va delante, es lo cierto que Pedro Alemany no podía ocupar dicho puesto como no fuera por su mayor edad, mayor importancia artística, ó por ser á él en primer término á quien se encargaran las obras, adjuntándose como compañeros ó auxiliares ora á Rafael Vergós, ora á «mestre Francesch». Si descuento el primer caso, Alemany me resultaría colocado delante de Rafael Vergós en su arte, y, dentro de este supuesto, yo no sé si vengo ó no obligado á reconocer la posibilidad de la mano de Pedro Alemany en los retablos de *Santa Tecla* y *San Sebastián* y de *la Visitación,* de la Catedral de Barcelona. Otras pinturas de categoría y de maestro desconocido no conozco fuera de las citadas. He llamado la atención sobre ellas, indicando lo que pudiera acercarlas ó distanciarlas de Bermejo. Ahora, al encontrarme delante de una personalidad artística anónima para mí, no creo que fuera crítico dejar de atribuirle los dichos retablos, que la crítica no es negación ni afirmación sistemática, sino en todos momentos discusión. Por esto no he vacilado en llevar á discusión atribuciones tanto más ó menos discutibles de las que me

Digitized by Google

decido ahora hacer, dando á Pedro Alemany los *retablos de Santa Tecla* y *San Sebastián*, y ya veremos si todavía puedo adelantar algo respecto de éste y el de *la Visitación*.

Debo la segunda noticia que tengo de P. Alemany, como asimismo la primera, á la buena amistad de Mosén Gudiol y Cunill. El extracto del documento que me envió dice así: «Mestre Francesc, ab en Pere Alemany, abdós pintors *retrotabulorum altaris cives Barchinone*, pintaren el retaule de l'Almoyna del pa beneyt en l'iglesia de la Rodona, a 15 d'Agost de 1493. Cobraren 20 lliures. A 31 de Març de 1495 cobraren 37 lliures 4 sous per l'obra feta de dit retaule *dempto frede sive lo bancal o frontal*. Se veu que's donaven per completament satisfets»[1].

Quien fuera ese maestro Francesch, no he podido averiguarlo, ni tampoco ha podido decírmelo el meritísimo conservador del Museo de Vich. Yo no sé si sería de ver en él un maestro local llamando en su auxilio á Alemany, ya acreditado por su anterior trabajo en la Rodona.

Pedro Alemany y Rafael Vergós aparecen ahora de nuevo unidos para pintar, en 11 de febrero de 1497, el retablo de la iglesia parroquial de Teyá *(Documento XXXIII)*. Para esta obra Alemany y Vergós no se declaran indiscutibles: por lo contrario, aceptan por adelantado, caso de haber discusión, un arbitraje, que habrían de dar dos representantes de cada parte[2].

Esto es lo que nos ha llevado á indicar la posibilidad de cuestiones entre Camargo y los administradores de la Capella Rodona de Vich, contra las cuales quisieron prevenirse P. Alemany y R. Vergós.

Tuvieron nuestros artistas que pintar en los cinco cuadros del bancal, en el del centro *el Ecce homo*, «*La Pietat* ab les armes de Jesuchrist en lo camper datzur, e les armes, dor tuat. E lo moniment jaspiat de carmini». A la derecha, *San Gerónimo*, de medio cuerpo, como cardenal, y con medio león, y la capa del santo

1) Vich, Curia Fumada: *Manual de Pere Joan Franch*. Dicho día. Junto con esta noticia, comunicada durante la impresión de este tomo, me envió otra el Sr. Gudiol y Cunill, la de un pintor zaragozano llamado Joan Durros, que como hostalero estaba establecido en Vich en 1453. Idem ídem: *Manual de Jaime Valls*, núm. 3, fol. 246.

2) *Documento XXXIII*, pág. XLIX.

Digitized by Google

había de ser «de carmini ab la labradura datzur. E lo camper dor fi». Al otro lado, *San Agustín,* también de medio cuerpo, con capa de brocado y campo de oro fino. Idem para la imagen de *San Lupo,* del extremo derecho, y en el extremo izquierdo debian pintar *Santa Bárbara.*

En el cuerpo del retablo se pintó á *San Sebastián asaetándole,* y debajo de éste á *San Roque como peregrino.* Y aquí he de reproducir, por la coincidencia, la tabla del *retablo de Santa Tecla y San Sebastián,* en que se repiten por su orden dicho los asuntos citados. ¿Qué es de ver en esa coincidencia? ¿Una casualidad? Y ¿lo casual no podría ser ese retablo de la Catedral, hasta aquí sólo adjudicado á Pedro Alemany por la significación artística con que aparece á nuestro estudio? Es muy de sentir que así como se pacta que en la tabla que también pintaron de la *Natividad de Nuestra*

PEDRO ALEMANY: SAN SEBASTIÁN Y SAN ROQUE

Retablo de Santa Tecla y San Sebastián, Catedral de Barcelona

Digitized by Google

Señora está la divina familia con los «pastors, ab semblant gent qui són en lo *retaule de Sant March* de la Seu de Barcinona», no se hiciera igual referencia para las *tablas de San Sebastián y San Roque;* pues, de hacerse, se podría discutir si como para la tabla de la *Adoración de los Pastores* ó *Natividad* se pedían las mismas figuras en número, de igual suerte se pedía algo de lo representado en las *tablas de San Sebastián y San Roque* del *retablo de Santa Tecla y San Sebastián.* El silencio nos autoriza, por consiguiente, á ver en este retablo á Pedro Alemany.

Pintóse también en la punta del retablo de Teyá la *Coronación de Nuestra Señora.*

Ahora es para la pintura del retablo de la parroquial de Calella cuando aparece el nombre de Rafael Vergós delante de Pedro Alemany.

Firmóse el contrato en 15 de febrero de 1498 *(Documento XXXIV),* y lo que pintaron los dichos fué en la tabla central á *San Miguel armado de punta en blanco,* y en la punta de ésta *el Crucificado en medio de la Virgen y de San Juan.* En las tablas de los lados se pintaron cuatro episodios del Arcángel, que no se especifican. También se callan los asuntos del bancal, salvo para la tabla central, que constantemente ocupa el *Eccehomo* ó *Piedad.* No se descuida de capitular que «los campers del dit retaule e les diademes e fressadures» serán «embotides e daurades» [1].

Desaparece, á partir del contrato de 1498, para mí, Pedro Alemany. Rafael Vergós, como es dicho, suena vivo y liquidando con su padre el *retablo de Granollers* en 4 de marzo de 1500. El no encontrarle como sucesor de su padre en el oficio de pintor municipal me obligó á creer que fallecería entre 1500-1503, pues en dicho cargo, y en este año, sucede á su padre Jaime Vergós II, de quien tampoco no sé más á partir de 5 de agosto de 1503, su hermanastro Clemente Domenech; y como en 1509 es Crehensa quien ocupa su puesto, y es con éste con quien disputa Gabriel Alemany, que debía ya morirse de viejo, aun cuando le encuentro cobrando en 6 de octubre de dicho año 1509 la pintura de una tienda de campaña y unos escudos para el mercader Juan

1) *Documento XXXIV,* pág. 4.

Digitized by Google

PEDRO ALEMANY: SANTA TECLA Y SAN SEBASTIÁN
RETABLO DE SANTA TECLA Y SAN SEBASTIÁN
Claustro de la Catedral de Barcelona

Digitized by Google

Digitized by Google

PEDRO ALEMANY: JESÚS DISPUTANDO CON LOS DOCTORES
RETABLO DE SANTA TECLA Y SAN SEBASTIÁN
Claustro de la Catedral de Barcelona

Digitized by Google

Digitized by Google

Steve[1], podemos concluir de todo lo dicho que los maestros del siglo XV, los que dieron nombre á nuestra escuela, habían desaparecido todos en 1510.

Continuadores suyos en el siglo XVI fuéronlo los ya citados Domenech, Guardia, Marqués y Crehensa, y quién sabe si no es uno de éstos el autor de las tablas de *San Eloy* del gremio de Plateros conservadas hoy en nuestro Museo Provincial de Bellas Artes, de las cuales me consta que se estaban pintando en 1524. Este y el ciudadano de Barcelona Pedro Núñez, llamado *el Portugués,* autor conocido de los retablos de Vilassar de Dalt y de Capella, éste pintado en 1527, son los continuadores de nuestros Cuatrocentistas, á quienes durante tantos siglos ha tenido en olvido el pueblo catalán.

La filiación del autor de las tablas de *San Eloy* y de Pedro Núñez bastaría sólo á demostrarla el carácter aun cuatrocentista de sus obras. Bermejo y Pablo Vergós no se emanciparon por completo de las tradiciones de su siglo, y, si fueron más góticos de lo que lo fueron italianos, flamencos y alemanes, cúlpese de esto al espíritu eminentemente tradicionalista del antiguo pueblo catalán que aun perdura.

Dar á conocer al mundo nuestros Cuatrocentistas podrá reputarse una empresa patriótica; pero el verdadero patriotismo consistiría en dar á conocer nuestros pintores del Renacimiento. No basta á la gloria de la nación catalana poder decir y sostener que fué la escuela catalana la única y grande escuela pictórica de la península hispánica en el siglo XV: de esta escuela se conocía á Luis Dalmau y bastaba este nombre y su cuadro para poder decir que no se había producido pintura superior á la suya por cuatrocentista alguno peninsular. Es cuando con el siglo XVI aparecen las escuelas valenciana, sevillana y castellana, que tan gran renombre habían de alcanzar, cuando parece que en Cataluña se cierran los talleres de nuestros pintores. No es cierto: yo no he de decir que en Cataluña se conservó en el siglo XVI la hegemonía pictórica peninsular del siglo XV. Alejo Fernández,

1) Archivo de Protocolos de Barcelona: *Manual de Luis Carlos Mir*, número 8 Dicho día.

Digitized by Google

Juan de Juanes y Gallegos fueron grandes maestros; pero el autor de las *tablas de San Eloy de los Plateros,* el autor del *retablo de Capella,* el autor de *las mamparas del órgano de Tarragona,* fueron también grandes maestros. Yo no he de cesar en el descubrimiento del nombre del autor de las *tablas de San Eloy;* y cuando á su lado me es posible colocar á Pedro Núñez y Pedro Serafí, más conocido por sus poesías, por ser el representante de la poesía catalana en el siglo XVI, que no por sus obras pictóricas, de las que nadie se había ocupado hasta hacerlo yo[1], entonces podré decir, si otros no se me adelantan ó han adelantado, que todavía en el siglo XVI ocupaba Cataluña en las Bellas Artes un puesto digno del que con tanta gloria había ocupado en el siglo XV, y con esto acabará la canción de que en el siglo del Renacimiento abandonó Cataluña el estudio de lo bello, y no se nos presentará como los Beocios de la nueva España. Dígase si no exige el patriotismo catalán la divulgación de nuestros pintores del Renacimiento; pero conste que si de mí puede esperarse que no descuide su estudio, no se debe confiar que sea obra mía su sistemática divulgación, que, aun contra mis deseos y esperanzas, puede sonar, porque ya el tiempo es llegado, la hora de la partida. Si así sucediera, yo no quiero creer que se olvide lo que haya hecho para vindicar el renombre artístico de la nación catalana.

---

1) SANPERE Y MIQUEL: *Pedro el Greco (Pere Serafí),* en el *Boletín de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona* (Barcelona, 1901), tomo I, pág. 157 y sigs., con dos fototipias.

Digitized by Google

APÉNDICE

Digitized by Google

Digitized by Google

ADICIONES Y RECTIFICACIONES

FUENTES

DURANTE la impresión de este libro se han enriquecido las Fuentes del estudio de la pintura en la Corona de Aragón de una manera considerable y trascendente, gracias á una importante contribución de D. E. Aguiló publicada en el *Bolletí de la Societat Arqueològica luliana* (Palma, 1905): se trata de unas *Notes y documents per una llista d'artistes mallorquins dels sigles XIV y XV*, destinada no sólo á darnos á conocer los artistas mallorquines y sus obras, sí que también los de Cataluña y Valencia que pasaron á trabajar en las más bellas islas del mar Mediterráneo. Lo que no comprendemos es cómo ha podido transcurrir ya tanto tiempo sin haberse hecho aplicación alguna de los documentos dados al público con rara generosidad por el Sr. Aguiló. ¿Es que no se han conservado en la isla de Mallorca obras de los pintores de dichos siglos? ¿Es que, por desgracia, las obras á que se refieren los documentos publicados han desaparecido todas, sin dejar el menor rastro?

Para mí los documentos publicados por el Sr. Aguiló tienen gran precio. A contar ya del VII de la colección, primero de los relativos al siglo XV, encuentro un testimonio auténtico de un hecho que desde los días de Luis Borrassá á los últimos de Pablo Vergós, ó sea del principio al fin del siglo XV, se me presenta de toda evidencia sin posibilidad de justificación más que para el retablo de Granollers, hecha excepción de aquellos otros

Digitized by Google

que ya constan contratados por dos pintores, como los que pintaron Pedro Alemany y Rafael Vergós, Berenguer Gurrea y Juan del Pont. Cierto que estos casos legitiman lo que la crítica pone de toda evidencia, pero no siempre ésta se hace de tal suerte que no quede resquicio para pasar la duda. Cónstanos para Granollers que Jaime Vergós II y Rafael Vergós acaban la obra que por fallecimiento de Pablo dejó éste sin concluir; pero no se encuentra en mis documentos la sustitución de un pintor por otro, y este caso aparece en el de número VII de los publicados por el Sr. Aguiló. Francisco Comes, pintor, contrata en 27 de marzo de 1415, con el pintor Nicolás Marsoll, para la pintura de un retablo dedicado á San Antonio de Viana, que el primero le abandona por sus ocupaciones después de haber pintado una de sus tres tablas; de modo que Marsoll tuvo que pintar otras dos tablas, la punta y el bancal[1].

Supóngase conocido el retablo en cuestión y desconocido el documento, y dígase lo que se podría objetar al que denunciara las dos manos, como éstas no fueran incontestables. Este caso, que ocurre en 1415, en los mismos días en que Luis Borrassá pinta el retablo de Santa Clara de Vich, ha de servirnos no para justificar la presencia de dos manos en varias de las obras de Borrassá que hemos denunciado en las páginas 142, 148, 154, 166, 167 y 168 del primer tomo, porque esas segundas manos hemos conseguido, al fin, conocerlas documentalmente, sino para dejar fuera de toda duda la intervención de dos ó más manos en una obra, caso corriente, ya que no general, para el siglo XV.

Publico en *Documentos,* número XL, el X de los dados á conocer por el Sr. Aguiló, por cuanto éste entra de llano en mi trabajo, como luego veremos.

Creo innecesario hacer constar aquí el incremento que ha tenido mi lista de pintores catalanes, ya que ésta sólo la presenté con el objeto de que de una vez se acabara con lo de no haber tenido pintores Cataluña en el siglo XV, aventajándonos Valencia. Hoy mismo la lista del Barón de Alcahali puede ser grandemente aumentada. Pero lo que creo indispensable añadir aquí

1) «... duas restantes tabulas, cum punta et bancali.....» *Loc. cit.*, VII, 9.

Digitized by Google

la justificación de aquellos pintores que he dejado de mencionar en su lugar, figurando en mi lista con arreglo á los documentos que me los han dado á conocer, no fuera que la malevolencia creyera que los había inventado.

Digo, pues, que Albanell suena casado ya en 11 de marzo de 1504 con Beatriz, en protocolo de Triter; Asemort figura en los *Libros de actas y cuentas del gremio de Freneros* de los años 1490, 96, 1503, 12, 20 y 25; Bo había ya fallecido en 11 de septiembre de 1503, como es de ver en el Manual 10 de Pedro Pascual; Collansans aparece también en el *Gran libro de cuentas de los Freneros* para el año 1512; Jaime Alberto Desplá, como se puede ver en Puiggarí (280), vendió un *esclavo* suyo en 1408, y esto deberá recordarse al encontrarnos con Lucas ó Lluch el *esclavo* de Luis Borrassá, hecho un maestro de la pintura catalana. Jaime Ferrer pintaba paveses en 6 de julio de 1436, constándonos por escritura de Fangar, Manual núm. 1. Font sólo lo conocemos por el *Gran libro de cuentas de los Freneros* del año citado de 1524. Guaran pintaba en Perpinyá en 19 de diciembre de 1505, como es de ver en Palomeres, Manual núm. 1. De Gabriel Jener nos consta su primera fecha para 30 de diciembre de 1463. Luego le vemos pintando blasones en 17 de julio de 1471, y en 1478 hizo instancia para ingresar en el gremio de Freneros. Admitido ya figura en sesión de 1.º de agosto de 1482. Por último, dimos con él en 24 de octubre de 1489. Pero de ninguno de estos documentos se desprende su personalidad artística [1].

Johan Antonio se cita en escritura privada del Manual de Triter, núm. 6. Martí, Bernardo, aparece como colaborador de Tarrinus ó Thierry de Metz, pintando vidrieras en 1464-70, en el Manual de Ginebret Dalmau, núm. 1. Juan Martorell presentóseme en una sesión de los Freneros del dicho año 1496, *Libro de actas*. Por esto no me ha sido posible filiarlo con los Martorells, Benito; y Bernardo Matalí, Francisco, conocido por Puiggarí. Montoliu, Luis, pintaba en Tortosa en 1494, según nota comunicada por el Sr. Hurtebise; Mulet pintaba en Vich en el

1) *Manuales de Esteban Mir y Malet; Libro de Actas de Freneros* de los años 1478, 79 y 80; *Juan Antonio*, núm. 8.

Digitized by Google

año 1441, según escritura del mismo de 31 de agosto en Manual de Pi, núm. 2; Oliver, Pedro, en Puiggarí; Juan Oliver, si es el mismo que Oliver *el Mallorquí,* lo tenemos conocido desde 1453 á 1477, y en escritura de este año, de 20 de septiembre, en poder de Tarrassa, consta ya difunto; su esposa se llamaba Eufrasina, y tuvo dos hijas, Leonor y Elisabeth. En el mismo notario, escrituras privadas de 2 de agosto de 1465 y 14 de mayo de 1467; en Soley, escritura de 3 de marzo de 1469; Olzina, Ortoneda y Pagés, en Puiggarí; Perellada lo encontré en escritura de 9 de diciembre de 1411, en poder de Belmunt, Manual núm. 5; Pinalt, en otra de 23 de junio de 1492, del Manual 6 de Triter; y Palou en otra de 2 de enero de 1517 del notario Anglés; en todas sin especificar nada interesante. No se encuentra en mi lista de pintores Guillermo Félix, *Phelicis,* hijo de Berenguer y de su esposa Bernarda, ya difunta en la escritura en poder de Belmunt, de 8 de octubre de 1409, y esposo de Constancia Jordi. Era de la villa *Duyteel,* de la diócesis de Gerona. Pou en Puiggarí, como Pheliu Luis Ribes, le veo en escritura de 20 de septiembre de 1515, en poder de Denis, y Rich en el *Gran libro de cuentas de los Freneros* para el año 1517. Romeu, en el Manual de Pi, núm. 10, para 16 de agosto de 1437. Nicolás Sans era hijo de Domingo y de Celestina. No consta que su padre fuera pintor, en cuyo caso sería ciertamente de ver un hijo de Domingo Sans el leridano. Cónstame que vivía en 21 de abril de 1506 y en 20 de septiembre de 1515, escrituras respectivamente de los Manuales de Palomeres y Denins. En otro del notario Pi encontré á Trico en escritura de 7 de marzo de 1431, y Terre ha comparecido en Manuales de L. C. Mir, para 12 de abril de 1510 y 28 de abril de 1522. Travé dejó su nombre para 1512 en el *Gran libro de cuentas de los Freneros.* Talarn, en Puiggarí (85), para 6 de febrero de 1449, pintor de vidrieras, quien trabajaba en dicho año con Thierry *Demes,* que no es otro evidentemente que el *Tarrinus de Mes* citado más arriba, de quien me consta, además, que era alemán, que su esposa se llamaba Catalina, y que aun vivía en 28 de agosto de 1470, pero había ya fallecido en 27 de febrero de 1491. Es de sentir que de este maestro de vidrieras, que vivió y trabajó entre nosotros de 1449 á 1471, no conozcamos obra alguna para poder

Digitized by Google

sacar en claro si era un industrial ó un pintor. Gregorio y Jaime Valmanya aparecen en el gremio de Freneros, y en su *Gran libro de cuentas,* para los años respectivamente de 1513 y 1515. Vallpera suena en el Manual de Pi, núm. 11, para el 30 de enero de 1413, constando habitante en Tortosa. Otro pintor castellano que debe agregarse al capítulo IX del tomo II es Alfonso de Valladolid, hijo de Juan y de María Alvarez. Cónstame su presencia en escritura de Juan Antonio, Manual núm. 9, fecha 19 de marzo de 1491. En el Manual de Busquets, núm. 3, tenemos sus capítulos matrimoniales para el 6 de mayo de 1505; su esposa Margarita Abella; Pedro Vallebriga en Puiggarí (82), para los años 1404 á 1406, y otro Pedro Vallebriga para fines de siglo, pero sin especificar, cita igualmente Puiggarí en la página 89. Bonanat Vidal surge en Manual de Roig, núm. 3, para 2 de mayo de 1421, y Juan Vidal en los de Bellmunt, núm. 5, para 27 de noviembre de 1406, y Pi en 14 de mayo de 1408. Vicens aparece ya difunto en 11 de mayo de 1502 en el Manual de Lunes; era natural de Gerona, y su esposa se llamaba Juana. Para el capítulo IX del tomo II, ó sea el de *los castellanos en la escuela catalana,* Pedro Ximeno, que aparece en el *Libro de Actas* de 1490 y en el *Gran libro de cuentas de los Freneros* para 1510 y 1524.

LUIS BORRASSÁ

Tiene este pintor tan grande importancia en nuestra escuela; le corresponde tan de lleno y de derecho el glorioso título de fundador de la escuela catalana de los Cuatrocentistas; es tanto lo que hemos logrado saber de esa gran figura, hasta hoy apenas conocida de nombre, que no hemos perdonado medio para poder suplir lo que aun nos falta saber de su vida y de sus obras.

Molestando un día y otro á amigos y conocidos, á quienes debo público testimonio de gratitud por su cortesía y concurso, he conseguido para Luis Borrassá datos inapreciables. Débolos al patriótico concurso que me han prestado el Dr. Fraginals y el presbítero de Cervera D. Ramón Pinós, á quien igualmente se debe

Digitized by Google

la conservación de los restos del antiguo Archivo de Protocolos de dicha ciudad.

Grande excursionista el Dr. Fraginals, no hace excursión sin traerse buen acopio de datos con que enriquecer los fondos del muy benemérito «Centre Excursionista de Catalunya». De su gran fondo sacó para mí una fotografía tomada al pasar, hace ya años, del retablo del castillo de Santa Coloma de Queralt. Hoy ese retablo no se encuentra en su sitio. Vendido el castillo solariego por sus titulares, se llevó el retablo á Madrid, en donde no pude verlo en diciembre de 1905, cuando pasé allí para estudiarlo, por encontrarse en Niza sus poseedores, como me dijo el señor Marqués de Portago, que me honró haciendo todas las diligencias necesarias para que no resultara infructuoso mi viaje.

LUIS BORRASSÁ
ESCENAS DEL MARTIRIO DE SAN JUAN EVANGELISTA
Retablo de Santa Coloma de Queralt

Recogido el retablo de los Santos Juanes Bautista y Evangelista de Santa Coloma de Queralt por el Dr. Fraginals, como dato, no como reproducción de tan interesante obra, lo ofrezco, porque, á mi entender, nos revela al Luis Borrassá del siglo XIV por mí buscado inútilmente con todo mi empeño. No es sólo en las tablas laterales del retablo en cuestión en donde Borrassá se da á conocer, abriendo en el fondo dorado aquel segmento destinado á presentarnos el cielo azul, ventana destinada á dar paso á la intervención divina en favor de los mártires de la fe cristiana, sino en la misma tabla central, en donde pintó los dos Santos Juanes, grandes figuras cuyo parecido con otras ya conocidas de

Digitized by Google

nosotros sirven admirablemente para la filiación de la obra.

La época del retablo creo que se puede fijar para la última década del siglo XV, y se podría ver en los personajes arrodillados á los pies de los dos Juanes á Pedro VI de Queralt, á su madre Constanza y á su esposa Clemencia. Pedro VI heredó el señorío de Queralt, de su padre, en 1491. Nada sé que pueda explicar la devoción del Conde á los dos Santos Juanes, cuando precisamente el nombre de familia preferido era el de Pedro. Mi buen amigo el presbítero D. Juan Segura y Vallés, autor de una muy interesante y documentada *Historia de la villa de Santa Coloma de Queralt* (Barcelona, 1879), no ha podido darme ni del retablo ni de los orantes noticia alguna.

LUIS BORRASSÁ
ESCENAS DEL MARTIRIO DE SAN JUAN BAUTISTA
Retablo de Santa Coloma de Queralt

Visto el retablo en las proyecciones que del mismo hice en el «Centre Excursionista», las figuras de la tabla central, dentro de su tiempo, de gran corrección en su dibujo, nos revelan el buen dibujante que fué Luis Borrassá. Nada valen en contra de lo dicho los deformes pies del San Juan Bautista por lo largos. He dicho, á propósito del San Juan Bautista del retablo del Museo de Artes decorativas de París, que, por lo mismo que tal desdibujó sólo se nos presenta en dichas extremidades, debía reputarse como una exigencia de la moda del tiempo, como un resultado de la moda de los zapatos de larguísima punta. A los que esto les parecía encantador, les había de parecer horriblemente feo la forma natural, corta y apiñada del pie humano.

Que todavía estamos en pleno dominio de la composición

Digitized by Google

desligada propia de los siglos anteriores y vigente entre nosotros en el XIV, lo dice este retablo, y en particular las escenas del martirio de San Juan Bautista, que no dejarán de compararse con otras de retablos de este titular de Luis Borrassá y de su escuela: aludimos á los de París y Barcelona.

Si el retablo de Santa Coloma de Queralt es de Luis Borrassá y de la época dicha, la cual corresponde á los primeros años de la viudez de Borrassá, y lo colocamos en su lugar, y á su lado el bancal del Museo de Solsona, notaremos el esfuerzo de Borrassá para producir en sus grandes figuras el efecto del natural. Siendo incuestionable que en los cuadros de composición el modelo no existía en aquellos tiempos, las fórmulas rutinarias de la figura humana de siglos aceptada se conservan; pero en las grandes figuras, cuando el natural humano se presenta como retrato, el artista, aun sin que se plantara delante de su tabla, que yo creo que se plantaría, procuraba construir sus figuras con vistas al modelo y no á las formas tradicionales. Es por esto que las cabezas esféricas de Solsona no las vemos tan pronunciadas en Santa Coloma, ni en los dos Juanes ni en los orantes.

De otra índole es la contribución que al estudio de Borrassá ha pagado el presbítero Pinós. Escribióme el día 6 de noviembre del año 1905, contestando á unas preguntas que le había hecho: «Entre los volúmenes desaparecidos del notario *Pere de Solanelles* se cuentan, desgraciadamente, los de los años 1417 y 1419. Unicamente en el *Llibre Major* de esta Reverenda Comunidad se lee, tratando de la entonces importantísima cofradía de San Nicolás, lo siguiente:

»Item se posa a recort com lo any 1419, essent Priors de la Cofraria los venerables Mossèn Nicolau de Cornellana y Mossèn Bernat Lop, preberes, se posà en dita capella lo retaule de San Nicolau, *lo cual se feu en Barcelona per mestre Lluís Borraçà y Luch, sclau de dit Borraçà,* pintors, per preu de IIII millia y XI sous, ço es, per CC lliures 11 sous; apar per acte e apocha feu dit pintor de rebuda de 40 lliures en poder de Pere de Solanelles, notari, a 11 de Janer any predit.

»Item costà lo cotó que ere vengut stibat lo retaule y pelleres y trenelles, X lliures.

Digitized by Google

LUIS BORRASSÁ: SAN PABLO EVANGELISTA Y SAN PABLO BAUTISTA
RETABLO DE SANTA COLOMA DE QUERALT

Digitized by Google

Digitized by Google

»Item costà de port dit retaule, que vingué ab nou càrregues, VI lliures VI sous.

»Item dit any posaren les cortines del retaule. Costaren de pintar y tela, fenles fer a dit pintor Borraçà en Pere de Roqueta, mercader, y pagaren los Priors, XIV lliures y XV sous, y costà lo posar lo dit retaule y cortines més de X lliures.»

Este altar de San Nicolás ha desaparecido. Por su fecha se coloca entre el retablo de San Cugat del Vallés (1416) y el de San Llorens dels Morunys (1419). Se le puede, pues, fijar en 1418. Juzgando de lo que sería el retablo por su precio, no podemos decir que se haya perdido una grande obra de Borrassá, ya que por el retablo de Santa Clara de Vich se le pagaron 1.500 libras; pero como un grande maestro se deja ver siempre en todas sus obras, es de lamentar que no se haya salvado tabla alguna del retablo de Cervera.

ESCUELA DE BORRASSÁ

LLUCH BORRASSÁ, L'ESCLAU

Pero la grande, trascendental noticia que me comunicó el Sr. Pinós fué la de que el retablo de San Nicolás de Cervera lo habían pintado Luis Borrassá y Lucas, su esclavo. Esto consta para 1419, cuando la última noticia que tengo de Luis alcanza á 1424. Es decir, que en sus días el nombre del esclavo de Borrassá figuraba al lado en las cuentas de su amo, esto es, se consignaba el nombre del hombre servil al lado del hombre libre. Lo que esto significa no se esconde á cuantos conocen lo que era el estado servil en los siglos medios, y lo que había de ser y era en Cataluña, país de esclavos y de remensas.

Borrassá no había, seguramente, en 1419, emancipado á su esclavo Lucas, pero éste formaba su peculio trabajando en el mismo taller de su amo y de su mismo arte. La emancipación no había de estar lejos. Desgraciadamente no conocemos su fecha. Tal vez Lucas no recobró su libertad sino con la muerte de su amo.

Cuando podían ser reducidos á esclavitud en la Edad Media

Digitized by Google

los mismos cristianos, y cuando de esclavos griegos y sardos conocemos multitud en la Cataluña medieval, yo no he de negar que al conocer el esclavo de Borrassá no pensara en un esclavo sardo, en un esclavo que hubiese aprendido la pintura en la escuela de Siena, habiendo su mala fortuna hecho que cayera en manos de un corsario catalán, que lo vendió á Borrassá, y que éste, si como esclavo lo tenía á su lado, y como á tal lo explotaba, no por esto le negaba la consideración que debía al desventurado compañero de profesión.

Revéase cuanto he dicho y dejo aquí arriba recordado de las dos manos que desde muy pronto aparecen en la obra de Borrassá, y se verá que Lucas hubo de pintar para su amo ya desde los primeros años del siglo XV. Pero recuérdese también como hemos ido siguiendo el proceso del desenvolvimiento artístico de Borrassá, para que no se vaya á caer ahora en que fué el esclavo el maestro del amo. El Borrassá de Santa Coloma, de Cardona, de Manresa, de San Cugat, va marchando de progreso en progreso, y, sin negar que no progresara su esclavo, la segunda inferior mano señalada ya en el retablo de Manresa, no alcanza nunca las alturas á que subió Luis Borrassá.

Pero el Sr. Aguiló publica el documento X,—entre los míos el XL,—y por él vengo en conocimiento de que un pintor valenciano, Alcanyís, vende un crédito que tenía contra los jurados de Sóller, al curador del hijo y heredero del pintor Lucas Borrassá, fallecido en Sóller, y esto en 4 de marzo de 1434. Que ese Lucas Borrassá fuera natural de Sóller no consta. Tampoco se dice en el documento cuál era su patria; pero el esclavo de Borrassá del año 1419 se llamaba Lucas, y el pintor que murió en Sóller en 1434, ó algún tiempo antes, Lucas también se llamaba; y por apellidarse Borrassá, nombre incontestablemente catalán, y por ser de rigor que el esclavo, al ser emancipado por su amo, adoptase el nombre de éste, yo he de ver en la concordancia del nombre y del apellido, en el Lucas Borrassá de 1434, el Lucas esclavo de Borrassá del año 1419; y por cuanto Lucas adopta el nombre de su amo, dicho se está que es forzoso creer que no se trata de un hombre reducido á esclavitud por un corsario, sino de un muchacho á tal condición venido por venta,

Digitized by Google

sin poder decirse hoy ni cómo ni cuándo, y al lado de Borrassá criado y formado para el arte: el amo, pues, fué el maestro de su esclavo y discípulo. Recuérdese, finalmente, lo que decimos más arriba, pág. 219. Desplá vende en 1408 un esclavo suyo; su nombre no consta, su profesión menos. ¡Quién sabe si no vendió también un esclavo pintor formado en su taller!

¿Emancipóse Lucas así del amo como del maestro? La obra del *Esclavo,* pues sabemos que aun lo era en 1419, debemos buscarla en cuantas obras conocemos de Luis Borrassá, esto es, en Manresa, en Vich, en San Cugat, en San Llorens dels Morunys, para no citar más que las documentadas. Al hablar de la primera de las de esta clase, del retablo del *Sant Esperit,* dije, como puede leerse en la pág. 142 del t. I, que era para mí de toda evidencia el haber pintado un auxiliar, un discípulo, — lo que no dije fué un esclavo, — en dicho retablo al lado del maestro; «sólo así — escribí — se explicaría la desigualdad que casi siempre se echa de ver entre los varios cuadros de un retablo, sino los verdaderos adefesios que con gran frecuencia se presentan en un solo cuadro, acusando manos y procedimientos diferentes. En el *Sant Esperit* de Manresa son de ver los ridículos soldados de la *tabla de la Resurrección,* lo que no puede explicarse sino

LUIS BORRASSÁ
Y LUCAS BORRASSÁ «EL ESCLAVO»
LA RESURRECCIÓN
Retablo del Sant Esperit, Basílica de Manresa

Digitized by Google

diciendo que Borrassá abandonaría la tabla á un discípulo después de pintada la figura de Cristo y la de la Magdalena», esto es, después de cumplir la condición que por la contrata se le impuso de *fer los encarnaments, assí com cares e mans e peus, quis mostren nus, tots de sa mà*. Como los dichos soldados van de punta en blanco, Borrassá entregó dichas figuras á su *Esclavo*.

Dejé en el lugar de la cita de reproducir la dicha *tabla de la Resurrección*, que ahora presento para que se juzgue de lo que decía y de la facilidad de averiguar en la obra de Borrassá la de su *Esclavo;* pero claro está que no siempre el contraste de las dos manos es tan notorio. En el retablo en cuestión no se daría otro ejemplo igual. Hoy creo que el cuadro del bancal del retablo de Manresa representando el sacerdote en el acto de levantar la hostia (tomo I, pág. 140) no es de Luis, sino de Lucas, por faltarle á las figuras la elegancia característica del maestro. Este defecto claro está que lo noté en su tiempo; pero, siéndome desconocido entonces el auxiliar de Borrassá, no podía adelantar distingos fáciles de tachar de alambicados.

Al hablar del gran *retablo de Santa Clara* (tomo I, pág. 150) dije del *Calvario,* ó sea del cuadro de la punta, como entonces se decía, que «era el más flojo en todos sentidos». Omití también su reproducción, que ahora presento por no dudar que las manos del *Esclavo* lo pintaron, que lo dudoso puede darse á la intervención ó corrección del maestro. Véanse en esta tabla los caballos, imposibles para un maestro de la talla de Luis Borrassá. Compárese la Magdalena, con su cabeza cubierta por un velo, con la *Nuestra Señora de la Esperanza* (ídem, pág. 146), que es su modelo, y se verá cómo deben distinguirse en el *retablo de Santa Clara* las dos manos del amo y del *Esclavo*.

Esta figura precisamente de Santa Magdalena es como piedra de toque para descubrir en el bellísimo *retablo de San Cugat* la parte del *Esclavo*. En la página 157 del tomo I pregunto: «¿Es de Borrassá la tabla del Calvario?» Yo no di contestación. Mi silencio no podía implicar mi afirmación, pues nada me impedía hacerla. Dudaba, al parecer; en verdad, no lo creía. Hoy digo qué también aquella tabla es del *Esclavo*. Y en la página 154 del mismo tomo decía: «Ya se entiende que al calificar la obra de

Digitized by Google

LUIS BORRASSÁ Y LUCAS BORRASSÁ «EL ESCLAVO»: CALVARIO

Retablo de Santa Clara, Museo Episcopal de Vich

hermosa por todo lo alto, hemos de descontar igualmente el bancal, en donde lo que haya de Borrassá no es bastante á disimular la impericia de su discípulo».

Reproduzco ahora de ese bancal las imágenes de Jesús, la Virgen, San Juan y Santa Clara. La Virgen de ese bancal es la

Digitized by Google

Santa Magdalena del Calvario de Vich. Luego veremos el Jesús y San Juan. Doy la Santa Clara, no para que se compare con la Santa Clara del retablo de este nombre de Vich (tomo I, página 148), sino para la comparación de un mismo tipo según el amo y el esclavo, el maestro y el discípulo en ese mismo retablo de San Cugat. Véase en el tomo I, página 54, lámina II, la Santa Clara de Borrassá, que se distingue de la del bancal por el dibujo lo mismo que por la modelación.

Bancal del retablo de San Cugat del Vallès

Recordaré asimismo que, una vez terminado mi estudio de Luis Borrassá, decía, como es de ver en la página 170 del tomo I: «¿Tuvo Borrassá discípulos? ¿Tuvo su estilo imitadores? Nos hacemos esta pregunta delante del *retablo de Badalona,* hoy en el Museo de Bellas Artes de Barcelona. Este retablo, dedicado á San Juan Bautista y á San Esteban, ¿es de Borrassá ó es de un discípulo?» «Obra de Borrassá, no sabemos como explicarlo ni dónde colocarlo», etc. Y concluíamos, del conocimiento para 1433 de un Francisco Borrassá, pintor de Gerona, que éste podía ser el autor del *retablo de Badalona.* No: este retablo es del *Esclavo.*

De la misma manera que éste procuraba, fiel á las enseñanzas de su amo, hacerse con el estilo de Borrassá, cuando éste, dejando su antigua técnica, atento á los progresos de la de sus últimos años, emprende la nueva dirección de la técnica italiana, la del fuerte y contrastado modelado de Masaccio y los Venecianos, y pinta el retablo del Museo de Artes decorativas de París, el *Esclavo* toma también esta dirección y pinta el retablo de Badalona ó del Museo de Bellas Artes de Barcelona. Esto entendemos que

Digitized by Google

es incontestable, á menos de dar los dos retablos citados al *Esclavo*. No he podido decidirme á esto en vista de lo mucho que aun hay del estilo de Luis Borrassá en el retablo de París; y como éste, en el dicho supuesto, debería venir tras del de Badalona, no se podría, á mi ver, explicar de un modo satisfactorio el empleo de dos técnicas contradictorias. Esta y otras dificultades por el estilo tal vez no lleguen á tener resolución, faltos de cronología para las obras del *Esclavo;* pues ¿no se nos revela éste en otras obras, en obras independientes, es decir, en obras exclusivas de su mano, pintadas durante su condición servil?

BANCAL DEL RETABLO DE SAN CUGAT DEL VALLÉS

¿Quién puede resolverse por la negativa cuando conocemos al *Esclavo* pintando con su amo y cuando las leyes le autorizaban para trabajar para su liberación?

Desde el momento que me fué conocida la existencia del *Esclavo,* tan pronto le vi trabajando al lado de su amo, disfrutando de la consideración artística que supone el reconocimiento de su cooperación en la obra de su amo, no dudé ni un momento que tales obras habían de existir. Las busqué. ¿Las encontré? Como no me equivoque, del *Esclavo* ha de ser el gran retablo de San Martín Sarroca.

Véase *la Pentecostés* del discípulo. La composición de ésta es la primitiva del maestro: el mismo segmento de cielo azul, la misma colocación de la paloma, la ordenación del colegio apostólico, todo nos recuerda *la Pentecostés de Cardona*. Las varian-

Digitized by Google

tes, sin ser idénticas en idea, las tenemos en *las Pentecostés de Manresa, San Llorens* y *Barcelona*. La Virgen no planta como la de Luis Borrassá. Todo lo que hay de personal en esa tabla de San Martín Sarroca se distingue perfectamente; todo lo que hay de la influencia del maestro salta á la vista, no sólo en la composición, sino en los tipos, en las cabezas.

LUIS BORRASSÁ: LA ASCENSIÓN DEL SEÑOR
Retablo del Sant Esperit, Basílica de Manresa

Tenemos en ese retablo de San Martín Sarroca otro cuadro, *la Ascensión del Señor*, y este asunto lo tenemos también en el retablo de Manresa. Véanse aquí los dos reproducidos para notar los puntos de contacto. Tenemos también en ese retablo una *Resurrección* con unos legionarios no menos inverosímiles para la obra que los de dicha tabla para Manresa. Estimando esta obra como del *Esclavo*, adquirí desde luego el convencimiento de que había sido pintada en el taller del amo, al notar que, al revés de lo que siempre hemos hecho notar, el bancal era superior á las tablas del retablo.

Bien conocidas son ciertamente las imágenes de dicho bancal: proceden directamente del retablo de San Cugat del Vallés, tienen su misma gracia y donosura. ¿Son del pincel de Luis, que quiso emplearse, en obsequio de su discípulo, en la parte á éste reservada en sus trabajos; hermosa distinción, digna de un espíritu

Digitized by Google

LLUCH BORRASSÁ «EL ESCLAVO»: RETABLO DE SAN MARTÍN SARROCA

Digitized by Google

Digitized by Google

LUCAS BORRASSÁ «EL ESCLAVO»: LA PENTECOSTÉS

Retablo de San Martín Sarroca

Digitized by Google

Digitized by Google

superior, y honrosísima para el que era de ella objeto, como prueba de buena correspondencia, y quien sabe si no para realzar y abrir camino al discípulo, llamado por primera vez á crear una obra independiente? No lo creo: lo que me parece es que en ese bancal Luis Borrassá guió la mano del discípulo, le hizo

LUCAS BORRASSÁ «EL ESCLAVO»: LA ASCENSIÓN DEL SEÑOR

Retablo de San Martín Sarroca

revenir á su escuela, de la que se había apartado, dejando su gracioso dibujo, tal vez por su amaneramiento, quizás por ir en busca de una más exacta reproducción de lo real y, por consiguiente, de lo individual.

Siendo esas imágenes del bancal de San Martín Sarroca, á mi entender, del *Esclavo,* y debiendo ser luego comparadas con las del bancal de la capilla de San Jorge de la iglesia del Hospital de Vilafranca del Penadés, creo conveniente reproducir aquí

Digitized by Google

algunas de las imágenes del bancal de Santa Clara del Museo de Vich, para que se conozca la verdadera manera de Luis Borrassá.

LUIS BORRASSÁ: SAN JORGE
Retablo de Santa Clara, Museo Episcopal de Vich

El San Jorge de dicho retablo no es otro que el San Miguel del mismo, reproducido en la página 146 del tomo I. Resultaría, pues, ociosa la representación de esa media figura si no la necesitáramos como modelo de la escuela, como luego veremos. Pero ahora conviene todavía fijarnos en esa bella media figura para darnos buena cuenta de la extremada corrección de líneas y proporciones, en lo que resulta maestro Luis Borrassá, y además para su contraste, como modelado del rostro, comparada con las imágenes de San Ibo y de Santa María Egipciaca. El San Jorge no hace pareja más que con la Santa Petronila, que también, como la Santa María Egipciaca, reproduzco. En estas dos imágenes Borrassá, dominado por la idea de exaltar su hermosura y juventud, se detiene, asustado, al tener que modelar sus rostros: prefiere dejarlos dibujados mejor que pintados. No tiene confianza en su pincel.

Atrévese á modelar las cabezas de San Ibo y de Santa María

Digitized by Google

Egipciaca; el primero, por tratarse de un hombre religioso; la segunda, por tratarse de una anciana. En uno y otro caso modela con tintas grises, hoy verdosas, repitiendo para darles intensidad en donde lo necesitan; de modo que estamos lejos del empleo de las medias tintas para dar una representación del natural. Como sucede todavía en el San Juan del Museo de Artes decorativas de París, pinta Luis Borrassá según el arte antiguo, esto es, de una manera tradicional y convencional. Inútil repetir que el cabello, lo mismo el que, convertido en larga cabellera de Santa María Egipciaca, le sirve de vestido, que en el ensortijado pelo de la cabeza redonda de San Jorge, que en el del liso y modesto peinado de Santa Petronila, todo es de un ocre franco, dibujado con otro ocre más claro. Todo ese convencionalismo pasa á su discípulo, pero sin la robustez del dibujo y de la pincelada del maestro. Cuando aquél querrá imitar á éste, como en el retablo de Vilafranca del Penadés, resultará no sólo duro, sino rayano á la caricatura, como resulta en el retablo de Badalona.

LUIS BORRASSÁ: SANTA MARÍA EGIPCIACA
Retablo de Santa Clara, Museo Episcopal de Vich

Digitized by Google

Queda con esto dicho cuán interesante es el estudio del re blo de San Martín Sarroca, por presentársenos precisamente en bancal la nota más fra camente borrassana.

LUIS BORRASSÁ: SANTA PETRONILA
Retablo de Santa Clara, Museo Episcopal de Vich

Es el retablo de S Martín Sarroca una ob considerable por sus d mensiones y número sus cuadros. Son ést doce, y es singular confusión con que est colocados, lo que no n explico sino diciend que dicho retablo estar en otro tiempo colocad en otro lugar de la bell sima iglesia románica e donde se encuentra, que al ser trasladado sitio que hoy ocupa, de su traslado no se pue de dudar, pues resulta impracticables las puer tas del altar, se trastoc el orden de las tablas que resulta ser el si guiente: *Anunciación Natividad, Reyes Magos Resurrección, Ascensión Pascua, Coronación de la Virgen, Cena, Prisión de Jesús, Azotamiento, Calvario, Piedad.*

Apenas si en cada uno de esos cuadros se puede dejar de señalar por lo menos una cabeza digna del pincel de Luis Borrassá; pero, en general, como es de ver en nuestras reproducciones, carecen las figuras de la distinción, gracia y dulzura que

Digitized by Google

Digitized by Google

LUCAS BORRASSA (EL ESCLAVO)
RETABLO DE SAN JUAN BAUTISTA Y SAN ESTEBAN
Museo de Bellas Artes de Barcelona

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

caracterizan las del maestro, y de sus esbeltas proporciones. El colorido es el mismo, siendo de notar que en este retablo el color se empleó sin gluten alguno.

Fijándonos en algunos detalles indumentarios, en el vestido de Santa Filomena del bancal que encontramos en el *retablo de Santa Ursula* de Cardona, parece que esta obra se ha de colocar no muy lejos de ésta; pero como también vemos figuras que nos recuerdan el *retablo de San Cugat del Vallés,* podríamos bajar la época en que pudo ser pintado al año 1415; mas, por lo que decimos del traje de Santa Filomena, resultaría ser del tiempo del *retablo de Badalona,* y para explicarnos su diferencia de factura sería preciso decir que la de éste era la propia, la genial del *Esclavo,* que abandonaba cuando pintaba con el maestro, ó cuando éste le abandonaba uno de los trabajos á él confiados.

Tal vez los detalles indumentarios no tengan la fuerza que les concedo, ya que no puedo asegurar que los cuellos altos no continuaran llevándose en los últimos años de Luis Borrassá. En 1419, en el retablo de San Llorens dels Morunys, veo todavía las mangas en forma de embudo de los años 1408, del retablo de Manresa. Considerando luego que el cambio de factura á que aludimos es un progreso de la época, no un progreso, una modalidad propia de la pintura catalana, no hay razón para negar que un maestro de la antigua escuela como por la factura resultaban serlo Borrassá y su esclavo, no pudieran uno y otro abrazar la nueva dirección de la pintura ó la expresión de lo real por medio de los contrastes de la luz de una manera independiente.

Hacia esa nueva dirección señala su camino *el Esclavo* en el *retablo de Vilafranca,* pues lo primero que en esa obra se nota como nuevo, como desconocido dentro de la escuela borrassana, es la entonación general de los cuadros, fuerte, vigorosa, tanto por la tonalidad de los colores como por la intervención de las sombras. Y esto es tanto más de notar en esta obra, pues en ninguna otra el *Esclavo* se acerca tanto á su maestro en el dibujo, bien que en el acentúe la nota de su personalidad artística.

Sorprende desde luego, en esta magnífica obra, el bancal. En ningún otro por mí conocido, exceptuando el bancal del *retablo de Santa Clara* de Vich, se pintaron imágenes de tal tamaño; pero

Digitized by Google

no es esto sólo, sino que ahora por primera vez se presentan las dichas imágenes con un movimiento, una soltura, aun dentro de los tipos de la escuela, completamente desconocidos. Compárense,

LUCAS BORRASSÁ «EL ESCLAVO»
BANCAL DEL RETABLO DE VILAFRANCA DEL PENADÉS.

si no, las imágenes del *Eccehomo,* la *Virgen* y *San Juan* de los *retablos de San Cugat, Vilafranca* y de *París* (tomo I, pág. 166). Los tipos, los modelos, son los mismos; pero véase como en Vilafranca los brazos y las manos salen de su secular pietismo y recogimiento, dando á las figuras mayor elegancia.

Pero en ese bancal, á cuyos extremos vienen la *Ascensión*

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

de Santa María Egipciaca, y del otro *San Francisco recibiendo la impresión de las llagas,* es en donde vemos, y más en esa última tabla, el avance considerable del *Esclavo;* avance tal vez inconsciente, por lo mismo que en el resto del retablo todavía continúa siendo el esclavo de Luis Borrassá.

Encántame ese retablo de Vilafranca, porque creo descubrir las huellas de la lucha del *Esclavo* para alcanzar las regiones del espíritu del arte moderno de su tiempo. Estimo ese retablo posterior al año 1424, contando éste como el último de Borrassá, es decir, lo creo pintado después de su muerte: nótese la influencia de Luis en el San Jorge, figura de un doncel de sus días que encontramos en el *retablo del Sant Esperit* de Manresa. Aquel caballerete no era para medirse con *araña* alguna capaz de picar. No se explica esa figura, que se impone por su tamaño, sino como un retrato del que hizo pintar el retablo. Carece de todo carácter el tal San Jorge; pero, si prescindimos del santo y nos atenemos al retrato, entonces esa figura nos interesa por su elegante vestido, por su pulcra pintura, por la extremada naturalidad de su plantar. De modo que ya no es sólo el San Francisco el que nos revela la marcha del *Esclavo* por el camino del naturalismo. En este sentido el San Francisco resulta superior; pero esto entiendo que se debe tanto al modelo como el sentirse el *Esclavo* más libre al producirlo. En el San Jorge creemos ver aquel temor de deslucir por el modelado la hermosura humana; de aquí que éste sea débil, temeroso; de aquí que el San Francisco supere como expresión de un tipo, de una individualidad.

En el resto del retablo es la escuela, el dibujo de Borrassá, el que domina, habiéndonos convencido ese *retablo de Vilafranca* que no estábamos en lo cierto al acusar al restaurador de los retablos de Manresa y San Cugat del Vallés de haber sacado fuera de sus casillas á los santos de los montantes de dichos retablos (tomo I, pág. 155). Esto mismo sucede en Vilafranca, y hasta para alguno de sus cuadros que no han sido restaurados.

Prueba el *Esclavo,* en ese retablo, que no le asustaban los caballos, pues los pinta con profusión; mas, por desgracia, no le acreditan y son causa de que á primera vista el retablo parezca más antiguo. Como cuadro de composición se distingue sobre todos

Digitized by Google

el del *Casamiento de la Virgen*. Pero de ese cuadro lo que resalta es el *amore* con que está pintado. Todo lo que el *Esclavo* pudo sacar de su maestro está en esa tabla y en los dos santos del montante extremo, San Jaime como peregrino y Santa Filomena.

Notable por su novedad es la tabla superior, la de las *Presentallas á la Virgen*. El grupo de Vírgenes cantando en coro es de verdadero valor indumentario; pero en el segundo grupo, en el de las vírgenes mostrando sus regalos ó presentes de boda á la Virgen, es para mí más interesante, por presentarme en el bordado que ofrece la que va á la cabeza una representación de la *Fuente de vida,* única que conozco en el arte catalán. La fuente ó surtidor está representado en medio de un jardín, que es lo que significarán los arbolillos. A cada lado, de perfil uno encima de otro, paralelos y volando, dos ángeles; de frente viene otro sobre la fuente tocando una bocina.

No hay para qué detallar más, ya que la reproducción de este hermoso retablo, que no es la sola joya artística de Vilafranca, da de sí lo bastante para que el iniciado, mucho más el inteligente, vaya notando todo lo que es digno de consideración; y en verdad no hay nada que no lo sea en la última obra que conocemos ó creemos conocer del *Esclavo*.

Posible es que quede ya con lo dicho conocida la obra entera del *Esclavo;* pero yo no puedo dejar en el olvido una tabla que vi en la primera Exposición que en Barcelona se celebró de Arte antiguo, ó sea la celebrada por la Academia de Bellas Artes de Barcelona en la Lonja en 1867; tabla que después ha desaparecido, y que se expuso como procedente de un colegio fundado por Raimundo Lulio en Mallorca, en aquel entonces propiedad de mi amigo el numismático balear Campaner y Fuertes, habiendo antes pertenecido á Ramón Ginescá.

Conservónos de esa tabla Jaime Serra un dibujo, que es el que reproduzco; y Carderera, en su *Iconografía española,* dió en colores el grupo de los beatos, empeñándose en ver en ellos á Fernando I de Aragón, su esposa, el papa Benito XIII, etc., siendo, en su opinión, dicha tabla, del primer tercio del siglo XV.

Es por proceder esa tabla de Mallorca y haber fallecido en Sóller Lucas Borrassá por lo que creo que éste pudo pintarla,

Digitized by Google

LUCAS BORRASSÁ «EL ESCLAVO»: EL JUICIO FINAL

Digitized by Google

Digitized by Google

y, además, porque concurre la circunstancia de no conocerse en Palma, en las Baleares, pintor de la fuerza que hubo de tener el autor de *El Juicio final* del colegio luliano; creo que, conocida la presencia de Lucas Borrassá, por mí identificado con Lucas el esclavo de Borrassá, en Mallorca, ya no es posible ver en dicha tabla un maestro italiano, cosa corriente en los días de mi juventud, cuando apenas apuntaba la escuela catalana en los comienzos de Pablo Milá y Fontanals y Puiggarí, que no se atrevieron á arrancar de la superstición italiana la reivindicación para la escuela catalana de tan hermosa tabla.

Verdad es que el dibujo de Jaime Serra no revela la mano del *Esclavo;* pero á esto respondo que de dicho álbum y de la misma mano he reproducido, en la pág. 121 de este tomo, *la Piedad* de Bermejo, dibujo que está bastante lejos de darnos una nota del estilo del pintor cordobés. El estilo de Borrassá era aún más difícil de reproducir, por lo mismo que carece de rasgos enérgicos y salientes, que todo en él son delicadezas de perfiles y de contornos, fáciles de desaparecer en un dibujo que se hizo directamente del cuadro. En cuanto al dibujo del grupo publicado por Carderera, claro está que no lo he de reputar exacto: se convencerá de ello quien compare el dibujo de Carderera con el de Jaime Serra. No es la libertad que se tomó de colocar las figuras dentro de un recinto cerrado, una iglesia, sino el haber suprimido figuras y cambiado la expresión de las caras, como resulta de presentar al cardenal afeitado de sus barbas, que las tendría cuando las vemos en el dibujo de Serra. No podemos, pues, sacar de ninguno de los dos dibujos un indicio de que en realidad se trate de una tabla del *Esclavo,* pero tampoco indicio en contra, ya que, por lo reducido del primero y la libertad con que se trazó el segundo, no tenemos medios de comparación. Reproducidos los dichos dibujos, espero que un día ú otro han de darnos á conocer una tabla que los viejos recordamos con tanta satisfacción como pena, ya que no podemos menos de creer que habrá salido de España. Sepan, pues, los que la posean, que era nuestra, y que la reivindicamos para el arte catalán y para el *Esclavo.*

Debo todavía, para hacer resaltar el valor artístico y lo sensible de la pérdida de la tabla de Lucas Borrassá, explicar su asunto.

Digitized by Google

LUCAS BORRASSÁ «EL ESCLAVO»: DETALLE DEL JUICIO FINAL

No conozco otro ejemplo en nuestra escuela de la representación del *Juicio final,* asunto que sólo han tratado los grandes maestros por la dificultad de la composición. Tal vez esto pudiera dar lugar á pensar si dicha tabla era, como se creía allá por los tiempos de Carderera, cuando él copió el grupo de los bienaventurados en

Digitized by Google

casa de Ginescá, una obra italiana. A eso responderé que tampoco abundan los *Juicios finales* en Italia por el motivo dicho; de modo que no por habernos precedido hay que darle *El Juicio final en Mallorca*. Y nótese que digo *en Mallorca* porque yo creo que el artista quiso significarlo así al colocar en el fondo el mar y una nave que no puede ser la de Carón, ya que tratamos de un cuadro católico. Si se repara bien en esta singularidad, para mi fuera de la explicación dada inexplicable, esto es, fuera de la idea de representar el hecho en la isla, desvanecida la idea de que se trate de una obra italiana, y teniendo enterrado en Sóller á Lucas Borrassá, no creo que se pueda negar en absoluto á éste la paternidad de la obra.

Y aun hay que añadir que, revelándonos el *Documento XL* la compra de un crédito contra los jurados de Sóller á favor del hijo de Lucas Borrassá, esto nos prueba que Lucas hubo de avecindarse en Sóller. Quién sabe si no fué su esposa mallorquina. De modo que, como no se quiera que la esposa de Lucas se retirara á Sóller muerto su esposo en Cataluña, lo que no me parece consentir la presencia de los curadores del menor en dicha villa, del establecimiento de Lucas en el emporio de la isla de Mallorca se ha de sacar un nuevo indicio en favor de ser suya la tabla *El Juicio final*.

Por último, como no inquiero nunca para afianzar una hipótesis ó un supuesto, sino para el esclarecimiento de la verdad, diré que nada he encontrado, en la tan voluminosa como bien documentada *Historia de Sóller*, del presbítero Rollán, que dé luz alguna sobre la pintura balear ó en las Baleares. Pero en dicha historia se me ha hecho presente que, siendo los curatos de Mallorca de nombramiento pontificio, siendo el de Sóller, por su riqueza, «codiciado por los italianos»[1], aquí se ofrece camino para el origen y procedencia italiana de *El Juicio final*.

---

1) ROLLÁN: *Historia de Sóller* (Palma, 1875), tomo II, pág. 217.

Digitized by Google

RAMÓN DE MUR

Luis Borrassá tuvo en Lucas un imitador, y no podía ser de otra manera dada la relación de estricta subordinación que existe entre amo y esclavo. Pero Luis tuvo otro discípulo, y ciertamente un discípulo de nota, de quien conocemos las obras, pero no su nombre, y á quien será preciso llamar el maestro de Penafel, como no sea de ver en él Ramón de Mur.

Todo lo que sé de Ramón de Mur queda dicho en el tomo I, páginas 120 á 122, esto es, en resumen, que pintó dos retablos con la *historia de San Miguel,* en 1421 uno, y el otro antes de esta fecha. El primero nos consta por el *Documento VIII*, el segundo por la referencia que en éste se le hace. Dar, pues, á un pintor un *retablo de San Miguel* por haber pintado otros dos, sin más ni menos, es de lo más aventurado. Esto confesado, diré que, no estimando práctico, lo he dicho varias veces, la creación de maestros por las obras, porque, á mí á lo menos, la creación del maestro de la historia de la Virgen, distinto del maestro de la vida de la Virgen, diferente del de la muerte de la Virgen, ó la creación del maestro de Merode, que luego pasa á ser el de Flémalle por cambiar el cuadro de propietario, no me dice nada, ni me recuerda nada, por la inconstancia ó generalidad del nombre, en cambio, una atribución provisional á un maestro, por lo mismo que se trata de la obra de un maestro conocido, por ser un nombre y un hecho sustantivos, se fijan en mi memoria y me sirve su recuerdo para nuevas investigaciones. Es por esta razón que no me decido á crear un maestro de Penafel: otros podrán hacerlo.

Verdad es que ahora no se trata de adjudicar una obra á un maestro de quien sean conocidas otras obras por esta ó aquella liviana relación que se crea descubrir, sino que vamos á decir de un maestro que no sabemos cómo pintó que tal obra puede ser suya. Desde el momento en que todo será en honor suyo y de su nombre, no creo que tenga motivo para quejarse. Así, pues, la atribución de los dos retablos de Penafel á Ramon de Mur, no

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

envolviendo nada en desprestigio de su nombre, creo que puede aceptarse como recurso mnotécnico.

Ramón de Mur no tiene para mí otra fecha conocida que la de 1421, esto es: Mur vivía en tiempo de Luis Borrassá. Los retablos de Penafel son indiscutiblemente de la escuela borrassana, del tiempo de Borrassá; de modo que la concordancia de tiempo existe. ¿Se pintaron los retablos de Penafel en vida de Luis ó después de su muerte? No tenemos dato alguno para decidir este punto: á lo menos yo no he sabido sacar ni de la indumentaria civil del *retablo de Santa Lucía,* ni de la militar del *retablo de San Miguel,* indicación alguna para fijar su tiempo.

Hay, sin embargo, en el *retablo de San Miguel,* una composición, la lucha de los arcángeles con los diablos, que por su composición nos lleva á lejanas épocas. Es una composición arcaica, casi estaríamos tentados á decir que se trata de la reproducción modernizada de una miniatura de los siglos XIII y XIV. Pero observaré que si en Penafel tenemos á Cristo dentro de una aureola ó gloria elíptica rodeado de rojos querubines, esa gloria elíptica también la pintó Borrassá, como es de ver en la tabla de *la Transfiguración* del gran retablo de la Basílica de Manresa.

Por la época de la construcción de la capilla de Penafel nada tampoco puede adelantarse. Esta capilla, sencillísima y románica, creo que sería la del castillo que un día se levantó para la defensa del Penadés, á tres cuartos de hora de Vilafranca, hacia el sud, en una altura ó peña *(penna),* que ha conservado el nombre del *fiel (fidelis)* que tuvo dicho castillo en propiedad ó en encomienda. Con esto queda dicho que nuestra capilla de *Peñafiel* no puede darnos razón de los retablos del cuatrocientos que guarda empotrados en las paredes de la capilla á manera de cuadros decorativos, esto es, sin culto, sin mesa de altar.

Dos, como he dicho, son los retablos: uno consagrado á Santa Lucía, otro á San Miguel. Creo éste anterior al de Santa Lucía, por razón de su arquitectura y lo desligado de la composición. Sin embargo, es el *retablo de San Miguel* el que más se impone, y esto se debe á la magnífica figura del arcángel y á la magnífica composición de la tabla de la lucha de los arcángeles con el diablo: su técnica no es superior á la del *retablo de Santa Lucía.*

Digitized by Google

Es esta técnica tan vigorosa y tan refinada á veces, que me hace creer que dichos retablos se hubieron de pintar cuando ya en Cataluña se tenía noticia del pintar flamenco. Es de notar en este particular la Hidra contra la que combate San Miguel, de un verde esmeralda, que el propio Bassano no repudiara. Pero no es sólo el color: es el detalle, el rasgueo de la misma, de un verdadero flamenquismo, lo que fuerza creer que se habían ya conseguido en Cataluña, al pintarse los retablos de Penafel, los días desconocidos de Luis Dalmau, ó sea de la introducción del arte flamenco en Cataluña.

Por no haberme esta vez mi fotógrafo servido con fotografías bastante claras para que resulten vistas las cabezas de la Hidra, animada por el ardiente fuego de sus bocas, no se podrá estimar la significación de ese detalle técnico, el más sobresaliente y que tendré que recordar al hablar de nuevo del *San Jorge,* que atribuí provisionalmente á Benito Martorell. Menos todavía resulta la composición de la lucha de los arcángeles con los diablos, ora en forma más ó menos humana ó animal. Y, por ser rojos, tampoco se ven los que yacen vencidos en medio de las llamas. Sin embargo, como no sea por haberlas visto, creo que la tonalidad rica y vigorosa de esas tablas sabrá verla y comprenderla el inteligente á la vista de mis reproducciones. Si Ramón Mur mereció que se le pidiera una y otra vez su San Miguel; si no es autor del San Miguel de Penafel, mereciera serlo, porque este San Miguel era de los que también se podía pedir la repetición. Compárese éste con el *San Miguel de Cruilles*[1], éste con alas de pavo real, como el San Miguel de Luis Borrassá del *retablo de Santa Clara* de Vich[2], y se verá como el San Miguel de Penafel, de alas de águila, sale de la escuela del gran maestro catalán. La evidencia se hace con la simple comparación de las láminas.

No he de negar que, á no ser porque en los dos retablos de Penafel los bancales son de una insignificancia desesperadora y de un mismo aire, por lo mismo que en la *Santa Lucía* del reta-

1) Tomo I, pág. 294.
2) Idem ídem, pág. 146.

Digitized by Google

blo de este nombre le podemos ver en el retablo de Lucas Borrassá *el Esclavo,* ó sea en el bancal del *retablo de San Martín Sarroca,* dudara, por la mayor corrección del dibujo y simplicidad de la

RAMÓN DE MUR: SAN JUAN BAUTISTA

Retablo de Cabrera

pincelada, de si son entrambos de una misma mano. Es necesario ver y comparar esas tablas una puesta al lado de otra, como he podido hacerlo por habérseme permitido arrancarlas de la pared, para comprender las diferencias técnicas de las dos tablas. En el San Miguel no tenemos el procedimiento pictórico

Digitized by Google

de Borrassá, simple, claro y luminoso. Los rostros todos, excepto el San Miguel, son trabajados con varias tintas: hay mayor modelación. ¿Es que no se había fijado aún la manera del maestro?

RAMÓN DE MUR: BAUTISMO DE JESÚS
Retablo de Cabrera

Cuestiones artísticas tenemos que, resueltas para maestros de quienes se han conservado buen número de obras que dan razón de su desenvolvimiento pictórico, no se pueden resolver tratándose de maestros de quienes tenemos pocas obras y las más de las veces sin cronología.

Véase en ese retablo de Santa Lucía la escena de su viático, y se admirarán aquella serie de cabezas de un naturalismo tanto más sorprendente cuanto que se consigue sólo su expresión por la extremada corrección de su dibujo.

Respecto á que Ramón de Mur, sonando como targarino, debería dejarlo á Tárrega y no traerlo á Barcelona para pintar para Penafel, recuérdese que Cirera era solsonense y que, á la vez que pintaba para los pueblos de su origen, pintaba en y por Barcelona. Huguet ya hemos visto cómo era probablemente hijo de Puigtinyós. Que Ramón de Mur pintó, de ser el autor de los retablos de Penafel, el pequeño retablo de Cabrera dedicado á San Juan Bautista, hoy en su rectoría, lo probarán la adjunta reproducción de su cuadro central, *San Juan Bautista,* y el *Bautismo de Jesús,* únicos semiaprovechables de la fotografía que he podido procurarme. *El Bautismo,* á la vez que pone fuera de

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

cuestión que su autor es de la escuela de Borrassá, demuestra como son de su mano los retablos de Penafel, porque no hay más que comparar la figura de Jesús del *Bautismo* con la del Cristo triunfante en la gloria de la escena de la lucha de los arcángeles con los diablos para hacer la prueba evidente.

En Cabrera no se presenta al artista tan adelantado como en Penafel, pero ya se revela marchando por los nuevos caminos que habían de conducir la escuela catalana á esa, llamémosla así, su segunda modalidad informada por las obras de Martorell y Huguet.

JACOMARD

Cuanto hemos dicho, indicado é insinuado sobre la personalidad artística de Jacomard (págs. 218 á 226 del tomo I), se viene abajo con los descubrimientos que de su vida y obras ha hecho últimamente el Sr. Tramoyeres, todo publicado en el *Almanaque de «Las Provincias»*, diario de Valencia, de este año 1906.

Publicar una tan importante contribución al estudio de los Cuatrocentistas valencianos como la de referencia en un almanaque apenas si destinado á no franquear las fronteras del reino de Valencia, es gran pecado, del que no podemos absolver al señor Tramoyeres sino á condición de que no ha de reincidir, á menos que antes ó después, ó á un tiempo, no publique en alguna revista española sus contribuciones artísticas; pues ¿qué revista provincial ó nacional no estaría orgullosa de dar á conocer noticias tan peregrinas como las contenidas en el artículo del *Almanaque de «Las Provincias»?* A mí el conocimiento de dicho artículo, ó sea el descubrimiento de un retablo de Jacomard en Cati, me hubiera obligado á la excursión á dicho pueblo para conocerlo, al pasar por Valencia en los primeros días de diciembre de 1905, y así supiera de cierto la acción de Jacomard en la pintura catalana, que no existió por lo que se desprende y me recuerda el interesante trabajo del Sr. Tramoyeres.

Cree mi estimado y viejo amigo que *Jacomard,* como se le llama en los documentos de la cancillería real, es contracción de

Digitized by Google

Jaime Marco; «pero el propio interesado, — añade, — en documento tan solemne como lo es su testamento, otorgado en Valencia el 15 de julio de 1461, dice: «Yo, en Jaume Baço, alias »mestre Jacomart». «Pero todavía escribe á continuación de lo copiado: «En otros documentos anteriores, también particulares, de 1453, autorizados en Valencia, se llama «Jacomardus Baço», en uno, y en otro «Jacomar dictem Baso». Es indiscutible que su verdadero y legítimo nombre era el de Jaime, y su apellido Baso»[1].

Cierto, Jacomard se llamaba Jaime ó Jacques Baço ó Baso; pero que Jacomard sea contracción de Jaime Marco, ni lo creo ni puede serlo. La *t* final, por sí sola, ya lo declaraba imposible; luego las formas latinas comprueban la imposibilidad. Los notarios de la época nunca hubieran podido hacer de un Jacme Marc un *Jacomardus:* siempre hubieran dicho, puestos á latinizar, *Jacomarcus*. Es la *t* de Jacquemart la que se convierte en *d* en el texto latino, y *t* y *d* no han sustituído nunca la *c* de Marc. Que es Jacquemard ó Jacquemart el sobrenombre, no resulta sólo de llamársele *Jacomart* en los documentos reales, sino de lo que dice el Sr. Tramoyeres pocas líneas más abajo de las copiadas: «Según nuestras investigaciones, *el padre de Jaime era también pintor, pero de origen borgoñón*. Siendo, pues, Jaime Baso, de origen borgoñón, es incuestionable que su alias debe escribirse á lo moderno *Jacquemard*».

Resulta, por lo tanto, que es nada menos cuando sé que Jacquemard era de origen borgoñón, cuando doy por nula su influencia en la escuela catalana, cuando borro cuanto he dicho sobre la posibilidad de haber iniciado Jacquemard á Dalmau en el estilo flamenco. Claro está que si ahora rechazo la acción de Jacquemard cuando más probable se presenta, débolo á lo que el Sr. Tramoyeres ha escrito del retablo de Cati.

Tiene, sin embargo, el Sr. Tramoyeres, á Jacomart por natural de Valencia, por haber fallecido en dicha ciudad sus padres, tener él casa y sepultura propias en la misma, y otras

1) TRAMOYERES: *Notas de arte*, en el *Almanaque del diario «Las Provincias» de Valencia para el año 1906*, pág. 156.

Digitized by Google

propiedades dentro y fuera de la ciudad. Todo esto tiene mucha fuerza; pero cuando conocemos á Jacomard en Valencia en 1442, y consta su fallecimiento en 16 de julio de 1461, dicho se está que ha transcurrido un lapso de tiempo más que suficiente para convertir al borgoñón en un valenciano de hecho.

Consta por documento que fué en 23 de enero de 1460 cuando Jacomard se comprometió á pintar el retablo de Cati, en aquel entonces aldea de Morella; retablo que, comparando fechas, el Sr. Tramoyeres estima, con razón, como su posible última obra.

Resulta, de las fechas conocidas de Jacomard, que éste pintaba en Valencia, con gran fama, en 1442; que en 1442-1444 estuvo en Nápoles con título de pintor del rey Alfonso; que en 1453 estaba ya, no sabemos desde cuándo, de regreso en Valencia; quien sabe si al fallecer aquél no regresó á su patria de adopción, falleciendo en la misma en 1461. De modo que las fechas conocidas de Jacquemard concuerdan con las que conocemos de Dalmau. Esta igualdad por sí sola, de haberla conocido antes, nos hubiera impedido ver en Jacquemard un posible maestro de Dalmau, porque resultaba demasiado discípulo para un maestro de tan larga é ignorada residencia en Valencia, esto es, considerada su residencia como expresión de su ignorada labor artística. Veamos lo que nos revela de éste el Sr. Tramoyeres con relación á su última obra, á la de Cati. Dice:

«Compónese de dos cuerpos: el retablo propiamente dicho y el banco ó pradela. En el compartimiento central se hallan representados, de pie, San Lorenzo y San Pedro Mártir; en el lado derecho, pasajes de la vida del mártir dominico, y en el opuesto otros de San Lorenzo; en la cúspide, la consabida escena de la Crucifixión, San Juan, la Virgen y la Magdalena, cerrando todo el retablo *las polseras con imágenes de los Profetas*. El banco lo forman siete compartimientos. En el central, Jesús en la sepultura, y á los lados San Agustín, San Jerónimo, Santa Lucía y Santa Catalina Mártir; San Mateo y San Vicente Ferrer en ambos extremos. La traza del retablo es la característica en el segundo período del estilo ojival, que en los altares subsiste hasta fines del siglo XV, para adquirir mayores proporciones arquitectónicas en los comienzos del inmediato.

Digitized by Google

»El examen del retablo nos permite colocar á su autor como cabeza de la escuela que siguió inmediatamente á la iniciada en Valencia por el maestro Marzal, y continuada por sus discípulos ó compañeros, Pedro Nicolau, Antonio Pérez y otros, que florecen hasta los primeros años del siglo XV, educados, no obstante, en el arte de la segunda mitad de la centuria anterior. El ciclo marzalista lo constituyen esa gran serie de retablos mal llamados aragoneses, sin duda por haberse conservado en casi todas las iglesias situadas de Segorbe á Teruel, caracterizados por el uso del oro en los fondos y en parte de las telas, predominando las tintas claras de la témpora. Baso aun mantiene algo de la antigua técnica; pero ya es más parco en el dorado, limitándolo en el retablo de Cati, que fué su última obra conocida, al fondo de la tabla central y á los trajes recamados. Para los fondos utilizó la arquitectura y el paisaje, demostrando los progresos hechos en la perspectiva. En el dibujo es más firme y seguro que sus predecesores, aunque en las manos y pies no es tan correcto como en los rostros, cuyas tintas de carmín dan á las imágenes una tonalidad muy simpática y característica del maestro. Podemos, pues, fijar desde luego la personalidad artística de Baso en el grupo de los precursores del Renacimiento en Valencia, pero sin filiación determinada. Su influencia debió ser grande, tanto aquí como en Nápoles. Las huellas de este influjo se ven en muchas obras conservadas en esta región y en la ciudad del Vesubio; obras que se clasifican hoy, *modo grosso,* por críticos é historiadores del arte en el mediodía de Italia, de arte aragonés, aportado y desarrollado en Nápoles por los artistas españoles al servicio de Alfonso V y sus inmediatos sucesores.

»El hallazgo del retablo de Cati abre el camino para fijar la paternidad de muchas obras hoy anónimas, unas originales de Baso y otras de sus discípulos ó imitadores. De ellas existen ejemplares en el Museo de Valencia, en Segorbe y otros puntos. Dado el primer paso, fácil es continuar explorando el campo artístico de *Jacomart* y su escuela.

»La excursión á Cati dió origen á una visita á Segorbe. Al contemplar el retablo de Baso, recordamos otro de arte similar existente en la iglesia de San Martín de aquella ciudad. Procede

Digitized by Google

de la regia cartuja de Valdecristo, fundación del infante D. Martín, luego rey, en 1401.

»Varias veces había sido objeto de nuestro examen, pero siempre con escaso fruto. Faltaba hallar su exacta filiación. El altar de Cati nos dió la clave: el enigma dejaba de serlo. La obra anónima pasaba á la categoría de conocida. El retablo está dedicado á San Martín, obispo de Turs, representado en actitud sedente en la tabla central. Pasajes de la vida del propio Santo y de la Virgen completan el altar, que ostenta en su parte superior las armas de Aragón y Sicilia. Seguramente procede de la Cartuja de Valdecristo, aunque en el convento creen perteneció á una antigua iglesia de San Martín, existente antes de construirse la actual en el siglo XVII. Poco importa la procedencia. Para nosotros su importancia estriba en considerarlo obra juvenil de Baso, pintado probablemente después de 1417. Adviértense aún en este retablo rasgos peculiares de los artistas formados ó derivados de la escuela de Marzal, y detalles que Baso perfeccionó más tarde, como son la forma de los azulejos que cubren los pavimentos, cierto adorno arabesco no visto en otros retablos, la disposición de los grupos, y otros elementos característicamente personales, que no han podido nacer al acaso, y que en el retablo de Cati, obra de edad madura, adquieren mayor amplitud y seguridad de ejecución»[1].

Nada, pues, de flamenquismo en la obra de Jacomard. Si en 1417 pintaba ya en Valencia, como cree el Sr. Tramoyeres; si se formó en su patria de origen, como aventajado discípulo, no como gran maestro, hubo de llegar al Turia. Si vino mozo con su padre, fué, dice el Sr. Tramoyeres, en la escuela de Marzal en donde se formó Jacomart.

Deseamos que el Sr. Tramoyeres tenga ocasión para llegarse á Barcelona y decirnos si es de Jacomard el gran tríptico que posee en esta ciudad D. Matías Muntadas, que creo se tiene de procedencia aragonesa. El cuadro central de ese tríptico corresponde exactamente con el descrito por el Sr. Tramoyeres como cuadro central del retablo de Cati. De este cuadro central dará

1) Idem ídem, págs. 157 á 159.

Digitized by Google

una idea la Virgen de la gloria de Pablo Vergós, pág. 57, sólo que no tiene su mérito, y que en el fondo, detrás de los brazos del sillón, no hay más que un ángel á cada lado.

Claro está que no hemos de pasar por alto, pues hemos subrayado el texto del Sr. Tramoyeres, lo que éste nos dice de estar pintadas en las *polseras* del retablo de Cati *los Profetas*. No hemos de sacar de esta concordancia relación alguna entre Jacomart y Pablo Vergós. Hemos de creer que era un tópico de la época, á menos de que, una vez sean conocidos *los Profetas de Cati*, viéramos si dan razón de *los Profetas de Pablo Vergós*.

Si Jacomard, juzgado por su obra de Cati, representa el precursor del Renacimiento valenciano, lo que ahora sé de la escuela cuatrocentista valenciana para 1460, ó sea para los días de Dalmau, Huguet y Pablo Vergós, me confirma en lo que dejo dicho, en la hegemonía artística de la escuela catalana en el siglo XV en la península ibérica.

Llégame, al corregir las galeradas del presente pliego, el número segundo (mayo) de *Cultura Española*, que contiene un artículo de D. Elías Tormo [1], muy interesante para mi trabajo, como es de ver por su sumario.

Dice el Sr. Tormo haberle participado el Sr. Tramoyeres que por documentos le consta que Jacomard pintó para el castillo de Castelnuovo de Nápoles una *Virgen de la Paz* (1444), y, para la famosísima entrada del rey Alfonso V en dicha ciudad, divisas y banderas (1447). Tengan esto presente los que aun llaman á Jaime Vergós I pintor *banderer*. Y, con referencia á otro documento, éste valenciano, creen dichos señores que, por leerse en él *Jacomardus Baso ymaginator*, que también practicaría la escultura.

Otro documento comunica el Sr. Tramoyeres al Sr. Tormo, y por éste consta que en 19 de diciembre de 1415 había en Valencia un sastre llamado *Jacobus Baso, alias Jacomar, civis Valentie*, y dice el Sr. Tormo que ahora «cabe una duda, consistente

1) TORMO: *Miscelánea de nuestros pintores del siglo XV. Jacomart, según los estudios de Tramoyeres y Burguera. Un nuevo «Dalmau» del Louvre, que parece un «Gallegos». Bartolomé Rubeus y Bartolomé Bermejo... y Juan Nuñez el de Sevilla;* en *Cultura Española*, antes *Revista de Aragón* (Madrid, 1906), págs. 509 á 520.

Digitized by Google

en si el *sastre municipal* de 1415 pudo ser el padre del gran pintor, que falleció en 1461, ó si (como yo creo también posible) fué la misma y única persona» *(loc. cit.,* 514). Pero el Sr. Tormo no se ocupa ni poco ni mucho en probar «lo que cree posible», sino que hace toda su fuerza en demostrar la posibilidad de que fuera el padre de Jacomard el gran miniaturista flamenco Jacomart de Hesdin, lo que dice había comunicado al Sr. Tramoyeres hacía ya varios años. Esto me convence de que lo dicho por el Sr. Tramoyeres de si sería borgoñón y pintor el padre de Jaime Baso no tiene otro fundamento que lo que sobre esta posibilidad le comunicó el Sr. Tormo. «¿Esta atrevida suposición—son palabras de este señor *(loc. cit.,* 515)—puede tener contestación?» De ningún modo, pues sólo hace posible la pregunta del Sr. Tormo la circunstancia de no saberse nada más de Jacquemart de Hesdin á contar del año 1409. Pues ¿cómo vamos á consentir una pregunta que si no nos convierte al de Hesdin en sastre, nos hace de su hijo, gran pintor, un sastre? Para mí lo más natural, ya que de la otra suposición de que Jacquemart de Hesdin fuera el propio autor del retablo de San Martín de Segorbe no me he de ocupar; lo más natural, digo, es creer al Jacomard sastre, padre del pintor, y pues flamenco es el nombre y su apellido es Baso, estimar posible su origen de la flamenca villa La Bassée, del distrito de Lille.

Como el Sr. Tormo repite lo dicho por el Sr. Tramoyeres *(loc. cit.,* 510, nota 2), que «el primero en publicar el nombre de Jacomart fué el Conde de la Viñaza», diré que esto no es exacto: el primero fué Puiggarí. Véase *Noticias de algunos artistas catalanes inéditos* en *Memorias de la Academia de Buenas Letras de Barcelona* (Barcelona, 1880), pág. 85, líneas 1 á 4. Véase lo que dejamos dicho en el tomo I, pág. 218.

DALMAU

Han publicado los Sres. Guiffrey y Chennevières noticia de las adquisiciones hechas por el Louvre en 1904 en materia de cuadros, y uno y otro, á propósito de la *Imposición de la Casulla*

Digitized by Google

á San Ildefonso, se han hecho portavoz de una estupenda atribución hecha á Dalmau por quien tiene hoy el cetro de la crítica y de la erudición artística. Antes de ocuparnos de este particular diremos que ninguno de los dichos señores ha puesto en duda la atribución á Dalmau de dicho cuadro. El Sr. Guiffrey confirma lo que ya dejo dicho en la pág. 265 del tomo I sobre haber sido la obra retocada, y es fácil que otro maestro de la crítica francesa diga «retocado á la manera de Berlín, esto es, á lo imperial», ó sea á lo brillante, lo que es exacto. Ahora que puedo decir con el adjunto al Sr. Lafenestre que la obra de Dalmau «ha sido desgraciadamente restaurada con una desdichada energía en Alemania» [1], verán cuantos se extrañan del esmaltado color de la obra de Dalmau, cómo precisa distinguir la obra nuestra de la del enérgico restaurador.

Termina el Sr. Guiffrey el párrafo dedicado á la compra del cuadro de Dalmau diciendo: «El nuevo cuadro del Louvre permitirá la atribución de varios cuadros del Museo del Prado, entre otros la famosa *Fuente probática,* durante tanto tiempo atribuida á van Eyck» (lugar citado). Y el conservador del Louvre, D. Enrique Chennevières, dice á su vez que el señor Dvoerak, conocedor de la adquisición hecha por el Louvre, «se apresuró el primero en aplaudirla, y á publicar en el *Jahrbuch* de los Museos imperiales de Viena (año 1904, fascículo V, pág. 246) un sabio artículo en honor de Dalmau» [2]. Como pudiera creerse que es en el citado artículo en donde el Sr. Dvoerak felicita al Louvre por su adquisición, diremos que no hay tal cosa: la felicitación la haría el Sr. Dvoerak en carta particular. Decimos esto para que no se extrañe que no demos á conocer la opinión del sabio austriaco sobre la *Imposición de la Casulla á San Ildefonso.*

Quiero creer que mi amigo el Sr. Guiffrey, que revió en diciembre último *La fuente probática,* sugestionado por la alta autoridad del Sr. Dvoerak, repitió lo que éste había opinado

---

1) GUIFFREY: *Les accroissements des Musées. Musée du Louvre. Departement des peintures,* en *Les Arts* (París, enero de 1904), pág. 4.

2) CHENNEVIÈRES: *Les récentes acquisitions du Louvre,* en la *Gazette de Beaux Arts* (París, abril de 1906), pág. 296.

Digitized by Google

sobre el autor de dicha tabla. Si no fuera así, si no hay más que una coincidencia de opiniones, siento que el Sr. Guiffrey, á quien he dado ocasión para ello, no me haya comunicado las razones que tiene para dar á Dalmau la obra hasta aquí atribuida con motivo á Juan van Eyck.

Si el Sr. Guiffrey no cita á D. Max Dvoerak, en cambio el Sr. Chennevières lo hace con gran inexactitud, puesto que dicho señor no podía jactarse de haber descubierto la firma del cuadro de los Concelleres de Dalmau, por lo mismo que conoce de sobra la obra de Crowe y Cavalcaselle, en la cual aparece ya citado el cuadro de Dalmau con la inscripción que guarda su nombre [1].

Luego, diciendo el Sr. Chennevières que «por medio de la firma de Dalmau ha podido el Sr. Dvoerak *autentificar* el cuadro similar del Prado» (lugar citado), parece creer, ó por lo menos da motivos para creer, que el cuadro del Museo del Prado está firmado, no estándolo. Pero si el Sr. Chennevières cita el artículo del Sr. Dvoerak, no por esto nos da á conocer las razones que éste tuvo para hacer lo que hemos calificado de «estupenda atribución», no sin algna irreverencia.

No he leído el artículo del Sr. Dvoerak publicado en una revista austriaca de gran lujo que no viene á Barcelona; artículo que no está consagrado á Dalmau, sino á los van Eyck, y se intitula *El enigma del arte de los hermanos van Eyck* [2]; pero mi amigo D. Emilio Bertaux me ha hecho el obsequio de resumírmelo.

Es en la página 243 del *Anuario* citado en donde principia el Sr. Dvoerak el estudio de la *Fons vitae, Der Lebensbrunner,* título que da á su capítulo.

Discute primero y combate la atribución á Humberto van Eyck de dicha obra hecha por Waagen y Weale, y las de Crowe, Cavalcaselle, Justi y Tschudi, á su hermano Juan. Haré notar, pues, que el Sr. Dvoerak desconoce el artículo de Pedro Madrazo,

---

1) Crove y Cavalcaselle: *Les Anciennes peintres flamands* (Paris, 1862), tomo II, pág. 107.

2) Dvoerak: *Das Raetsel der Kunst der Brueder van Eyck,* en el *Jahrbuch der Kunst Sammlungen der Allerhochsten Kaiserhauses,* t. XXIV (Viena-Leipzig, 1904).

Digitized by Google

quien también lo tenía por una obra de Juan van Eyck [1], y el del Sr. Moreira Freire, que lo estima obra de Memling [2].

Sin embargo, el Sr. Dvoerak afirma que el autor de la *Fons vitae* del Prado, por su técnica y estilo, está bajo la más estricta dependencia de Juan van Eyck.

Pregúntase luego si el cuadro de Madrid no sería una copia del cuadro de Palencia citado por Ponz. De haber leído el artículo de Madrazo hubiera podido preguntarse igualmente si no era el cuadro de Palencia una copia del cuadro del Parral, pues el de Madrid proviene del convento del Parral, vecino de Segovia, en donde consta documentada su presencia para el año 1454 (Madrazo, pág. 39); y, de haber conocido este artículo el Sr. Moreira Freire, no escribiera la impertinencia de la página 130 de su libro, pues supiera entonces que Madrazo no podía equivocarse al decir que el cuadro de Madrid procedía del Parral, constando documentalmente la procedencia segoviana de dicha tabla, pues se incautó el Estado de ella en 1838, al suprimirse los conventos (Madrazo, lugar citado, pág. 8). Desconocido hoy ó perdido el cuadro de Palencia, no hay modo de resolver la cuestión que replantea el señor Dvoerak.

Hace á continuación una crítica de las proporciones de los tres grupos de figuras de la tabla, encontrando fuera de proporción el grupo de los Angeles, y declara que la arquitectura del cuadro es de pura fantasía, en lo que estoy conforme, salvo para el templete central ó del Padre Eterno; pero lo que me parecería imposible de desconocer el caso de Homero es que viera en los cuerpos arquitectónicos de los lados el arco ultracircular ó de herradura de los moros, efecto que hubo de producirle los arcos de dichos cuerpos por defecto de perspectiva. Pero si de su error puedo dar la dicha explicación, no comprendo en modo alguno cómo, publicando una fotografía del cuadro de los Concelleres de Dalmau, folio 246, figura 36, puede ver en la arquitectura del

---

1) Madrazo: *El Triunfo de la Iglesia sobre la Sinagoga* en el *Museo español de Antigüedades* (Madrid, 1875), tomo IV.

2) Moreira Freire: *Un problème d'Art* (La *Fons vitae* del Hospital de Porto) (Lisboa, 1898), págs. 129 y siguientes.

Digitized by Google

LUIS DALMAU (SEGÚN D. M. DVOERAK): FUENTE DE LA VIDA

Museo del Prado, Madrid

Digitized by Google

Digitized by Google

cuadro catalán asimismo los dichos arcos de herradura. Insiste con este motivo de nuevo sobre las extravagancias arquitectónicas de entrambas tablas, y de esta concordancia saca ya una prueba para la atribución á Dalmau de la *Fons Vitae.*

Participara yo de la opinión del Sr. Dvoerak, y entonces haría notar que en la *Fons Vitae,* su autor, como Dalmau para sus Vírgenes, ha sentado ahora al Salvador en un trono arquitectónico; de modo que la procedencia de este particular en la obra de Dalmau bien pudiera ser flamenca.

Entra después el Sr. Dvoerak en una comparación de los caracteres eyckianos de los dos cuadros, y de su conformidad saca que las dos obras no son sólo el producto de una sola y misma escuela provincial, sino de un solo artista (pág. 247). Quiero conceder que esa correspondencia entre la manera de tratar los cabellos y el modelado, como el arreglo de los partidos de los pliegues, el dibujo de los ojos y manos de los ángeles, etc., sea exacto, ¿qué resultaría de todo esto? Lo que ya consta por el cuadro de los Concelleres: que Dalmau era un eyckiano. Así el Sr. Dvoerak se ve obligado á concluir que de lo que se trata para el cuadro del Prado es de una variante de un cuadro de Juan van Eyck, ejecutada por Dalmau, lo cual dice está de acuerdo con su arte de compilador. *(Dem compilaterichen wesen seiner Kunst,* pág. 248).

Sin esta conclusión no hubiéramos podido negar que Dalmau no hubiese podido hacer una copia de un cuadro de Juan van Eyck; pero caracterizada la esencia del arte de Dalmau, llamándole creador por compilación, no podemos admitir la atribución de la *Fons Vitae* del Parral al pintor catalán.

Dalmau, en la *tabla de los Concelleres,* podrá merecer con razón el calificativo de compilador. En ella están compilados la Virgen y las doncellas cantoras del retablo de Gand, y no tengo reparo en añadir «y el trono del Salvador de la *Fons Vitae* del Parral». Posible será á un tan gran conocedor de la obra de los van Eyck como es D. Max Dvoerak señalar todo lo que Dalmau compiló en la *Imposición de la Casulla á San Ildefonso;* pero como dicho señor no me cite qué es lo que pudo compilar ó compiló Dalmau para la composición de su *Fons Vitae,* no po-

Digitized by Google

dré convenir en que sea compilación nuestra, aun según Juan van Eyck, la preciosa obra del Museo del Prado.

Tengo para ello una razón de principio: la imposibilidad para todo artista natural de la Península Ibérica de concebir una composición tan sabia y tan complicada. El que quiera saber todo lo que hay de teología en la *Fons Vitae* lea las muchas y sendas páginas en folio que para explicarlo escribió Madrazo. Y de aquí no he de moverme. Para que yo admitiera que un ibérico es capaz de escribir, esto es, de concebir, la segunda parte del *Faust*, seria preciso que se me demostrara como se demostró al escéptico el movimiento.

Sólo desconociendo el Sr. Dvoerak en absoluto la historia de la pintura española ha podido decir que es la *Fons Vitae* expresión de una escuela provincial. No hay en la Península, ni en Portugal ni en España, provincia artística capaz de dar razón del cuadro de la *Fons Vitae*. La *Fons Vitae* del hospital de Porto nada tiene de común con la del Museo del Prado; y si de ella hubiese dicho con toda su autoridad el Sr. Dvoerak que era ó podía ser obra de Dalmau, yo no hubiera calificado de estupenda la atribución, porque esta obra cae dentro del círculo de composición propio de la escuela catalana, en general de grandes figuras, ya que tiene la dicha tabla 2'25 m. de ancho × 2'70 de alto. No se alarme el Sr. Moreira Freire por lo dicho, pues no voy á reclamar para Dalmau la *Fons Vitae* de Porto, y aun añado que, dando por exacto lo que él dice de encontrarse en el Calvario de Vizeu dos figuras iguales á otras dos de la *Fons Vitae* del Parral, tampoco admitiría que esta obra pudiera atribuirse á nuestro pintor, á causa de la composición y de los tipos, todo lo cual, además, me parece estar fuera de toda compilación.

Ignoro si se ha dado por resuelta la discusión sobre el autor de la *Fons Vitae* de Porto, cuadro que el Sr. Pacully, también un austriaco, reclama para Gerardo David y van Orley. Cerrada ó abierta esta discusión, lo que no se ha solucionado es la procedencia de bastantes cuadros flamencos ó por tales tenidos en España y Portugal de maestros desconocidos, y los más pintados tal vez en los días de Dalmau; y como éste, en 1442, le proclaman los Concelleres el mejor pintor catalan, y lo que le valiera

Digitized by Google

esta fama nos es completamente desconocido, yo no he de negar que el Sr. Dvoerak no haya abierto camino á los que quieran buscar en la Península y fuera de ella la obra primitiva de Dalmau. A los que se sientan á ello impulsados les he de decir que yo no creo que Dalmau dejara de ser en todo tiempo eyckiano: por lo que hay de van Eyck en la *Imposición de la Casulla* es por lo que acepto dentro de las ordenadas propias de la escuela catalana que dicho cuadro sea de Dalmau. He de advertirles igualmente que si Dalmau se había ya conquistado la fama de ser el primero de nuestros pintores en 1442, por este tiempo sería ya un hombre hecho, y no creo que se me pueda rechazar el supuesto de que contaría á lo menos 30 años, y que es incuestionable, por ponerlo fuera de toda discusión mis documentos, que Dalmau vivió en Barcelona de 1442 á 1459 inclusive; de modo que al desaparecer de Barcelona Dalmau iría á lo menos para viejo. Presentes las fechas, podrán buscar esas obras de compilación capaces de ser atribuídas á Dalmau lo mismo para los días de su juventud que para los de su vejez, y determinar las influencias que sobre él hubieron de producir las variaciones de la escuela flamenca, á la cual se había dado. ¡Pero que no se haga á Dalmau capaz de pintar á lo flamenco, hombre capaz de pensar á lo flamenco! Que aun con regresar de Flandes á Barcelona con la cabeza llena de los trascendentalismos septentrionales, su estancia de diez y siete años seguidos entre nosotros se la hubieran vuelto de nuevo hacia la simplicidad catalana.

Añado, por lo que dejo dicho más arriba, que el Sr. Tormo, ocupándose de la *Imposición de la Casulla á San Ildefonso,* refiriéndose al Sr. Guiffrey, escribe, conociendo ó no lo dicho por el Sr. Chennevières, á quien no cita, que «el crítico austrohúngaro Dvoerak había sostenido la atribución atrevida, *aunque verosímil* y bien halagüeña para nuestro patriotismo, de la *Fontana* á Dalmau». Aun teniendo por «verosímil» el Sr. Tormo la opinión del Sr. Dvoerak, no puedo sacar la punta á esa verosimilitud. ¡Qué más quisiera yo que creer á Dalmau, á la escuela catalana, con fuerzas para componer la *Fontana de la Gracia* del Parral, como dice el Sr. Tormo! Pero mi *catalanismo* no llega á tanto, ni siquiera llega á ver, como el Sr. Tormo, en la *Fontana,* una obra

Digitized by Google

del «arte hispanoflamenco». No hay en la *Fons Vitae* una sola figura de aire español, y por ser españolas, castellanas, las figuras de la *Imposición de la Casulla,* está bien decir «obra que obedece á una corriente de arte hispanoflamenco».

Pero el Sr. Tormo ha dicho, en el sumario de su artículo, «un Dalmau que parece un Gallegos». Veamos si da razón de su parecido.

Leo: «La extraña contextura ósea de las cabezas del «Dalmau» de París delatan á un pintor español, *pariente de Dalmau;* pero, en mi opinión, castellano viejo, *hermano ó primo de Fernando Gallegos* (el retablo de San Ildefonso de la Catedral de Zamora lo demuestra), secuaz del arte de van Eyck, y acaso discípulo de Cristus y Ouwater, según lo indican, *con mayor vaguedad,* los tres cuadros del uno (Museo de Francfort, *Anunciación, Natividad)* y del otro (Museo de Berlin, *Resurrección de Lázaro),* que antes estuvieron en España»[1].

O falta de lógica el párrafo copiado ó no es exacto que el San Ildefonso de Zamora «demuestre» el parentesco de éste con el de Dalmau. La demostración en todo caso ha de ser «vaga», pues de otro modo no podría haber escrito que *era mayor la vaguedad* con la obra de Cristus ó de Ouwater.

Luego ¿cómo se ha de entender lo de que el autor de la *Imposición de la Casulla* sea «pariente de Dalmau, pero castellano viejo, hermano ó primo de Fernando Gallegos, y acaso discípulo de Cristus y de Ouwater»? Imposible sacar de aquí á qué maestro quiera el Sr. Tormo conceder el honor de haber guiado el pincel del autor de la *Imposición de la Casulla.* Cierto, lo he dicho, ó, mejor, he repetido, lo que es corriente: sólo Cristus conserva la Virgen de los van Eyck dentro de la escuela flamenca. Pero ahora digo que Dalmau consérvala mejor, consérvala con toda su gracia y dulzura, y por estas características el maestro de la *Imposición de la Casulla* podrá ser «pariente» de Dalmau ó de los van Eyck, no de Cristus. No creo que el Sr. Dvoerak hubiese podido ver á Dalmau en la *Fons Vitae,* de no haber allí una Virgen que pudo pintarla Dalmau.

---

1) Tormo, en *Cultura Española*, etc., pág. 518

Digitized by Google

Poner luego á un castellano viejo al lado de Cristus ó de Ouwater, no creo que se le haya ocurrido al Sr. Tormo; que obras de estos maestros despertaran en un artista español el gusto por el estilo flamenco, no es posible negarlo. Pero sacando de la cuenta á Ouwater, de quien leo que el cuadro citado por el señor Tormo, si vino á España, fué á causa del saqueo, destrucción é incendio de Haarlem (año 1573), cuando las guerras de Flandes, apareciendo en Génova después, para pasar á Berlin en 1889[1], por todo esto no queda autorizada la referencia al cuadro de la *Resurrección de Lázaro*. Queda la obra de Cristus, pero es contemporánea de la obra de Dalmau, pues para Cristus se señala como años de su actividad artística en Brujas los transcurridos entre 1444 y 1472, y para 1444 Dalmau era ya conocido por los Concelleres de Barcelona como el mejor pintor de la tierra catalana. Por consiguiente, teniendo ya tan gran maestro en Barcelona, no hay para qué quedar esperando las obras del que á la sazón principiaba á ser conocido en Brujas.

Resulta, pues, que hoy por hoy nadie ha indicado el maestro español de la escuela flamenca á quien se puede atribuir el cuadro del Louvre. Dalmau continúa dándole su nombre, y si contra nuestra opinión prevaleciera la del Sr. Dvoerak, que aceptan ó creen verosímil los Sres. Guiffrey, Chennevières y Tormo, esto es, que la *Fons Vitae* del Museo del Prado es de Dalmau, entonces sería indiscutible que es también suya la *Imposición de la Casulla á San Ildefonso*.

---

1) «Haarlem hatte im spanischen Kriege furchtbar gelitten, wurde 1573, ganz veroedet und veramt, eingenommen und obendrein noch bald darauf von einem groszen Brande heimgerucht. So konnte in Ouwater Vaterstadt keine Spur von ihn bleiben. Mander ruehmt eine *Auferweckung des Lazarus* in einer Architektur, hinten mit hereinblickenden Koepfen, die Spanier hatten das Bild damals mitgenommen, und erst in neuester Zeit wurde es in Genua wieder entdeckt (seit 1889 in Berlin). — PHILIPPI: *Die Kunst des 15 und 16 Jahrhunderts in Deutschland und in den Niederlanden* (Leipzig, 1898), pág. 56.

Digitized by Google

BERMEJO

Permíteme este Apéndice justificar la procedencia del *San Miguel* indicada por el Sr. Cook (tomo I, págs. 122 y 123). Diciendo este señor que tenía por cierto que procedía de las inmediaciones de Valencia, no había de serme difícil averiguar todo lo que es posible averiguar de una venta de tapadillo. Mis informantes han sido los Sres. Tramoyeres y Burguera.

Un corredor de antigüedades valenciano apodado el Boniquet tenía en venta el cuadro allá por los años 1900. Fué á verlo el Sr. Burguera, y por la nota del cuadro tomada á la sazón, que me ha hecho el obsequio de enviarme, no hay duda alguna de que se trata del *San Miguel* de *Rubeus,* convertido en un *Rubens* por el dicho corredor. Vista la importancia de la obra, se apalabró su adquisición; pero ausente en aquel momento el Sr. Tramoyeres de Valencia, no pudo cerrarse el trato, y al regreso de éste ya se había vendido, yendo á parar á Berlín, circunstancia bastante para el Sr. Casellas para hacer, como se recordará, de Bermejo, un maestro de Nuremberg. ¿De dónde procedía el cuadro? Metióse en esa averiguación mi inteligente amigo y tenaz investigador de la pintura valenciana Sr. Tramoyeres, y de sus indagaciones sacó la *posibilidad* de que la tabla en cuestión hubiese salido del pueblo de Tous, próximo á la ciudad de Alcira, de cuya iglesia parroquial resulta, en efecto, ser el titular San Miguel.

Sin tiempo para entrar en averiguaciones sobre los Tous catalanes y valencianos, ¿se quiere cosa más singular después de lo que hemos dicho acerca de Per de Tous *el Mozo* (págs. 80 y 81), como impulsor de la venida á Cataluña de los cordobeses? ¿El cordobés Bermejo fué, á impulsos del Tous ya castellanizado, á parar al lado de los Tous valencianos? ¿Será todo meramente casual? En este caso fuerza es convenir en que la casualidad gasta bromas pesadas á la investigación, pues encontrarse uno con los Alfonsos de Baena en San Cugat y San Gerónimo de la Vall de

Digitized by Google

Hebrón, construyendo este monasterio para los Tous catalanes, y encontrarse al lado de los barones de Tous valencianos á Bermejo, y ser todo casual, es de lo más peregrino que puede ocurrir. Pero yo no sé, desde el momento que no se trata sino de explicar el paso de los cordobeses á Cataluña y la presencia de un cuadro de Bermejo en Tous valenciano, si no se puede admitir que no es la casualidad lo que ha dispuesto así las cosas, sino el hallazgo de las relaciones arriba apuntadas.

Suponer que Bermejo saliera de Córdoba ó de Sevilla para ir á Tous á pintar el *San Miguel*, no es posible, porque este cuadro es una obra de tan bella factura y tan imbuida de principios de escuela pictórica de abolengo, que Bermejo no la podía haber aprendido ni estudiado en su patria: esto obliga á creer que pudo pintar en Barcelona para los Tous de Valencia el *San Miguel*, impulsado por los Tous que levantaban á las puertas de Barcelona el monasterio de la Vall de Hebrón, y también, como éste, como despedida ahora de los Tous valencianos, fundación de los reconquistadores de su familia.

Si con esta averiguación no hemos dado un paso para esclarecer el que también podría llamar «enigma» del arte de Bermejo, á lo menos creo que habremos conseguido consolidar la presencia en Barcelona de Bermejo, pintando ora cuadros patéticos como *La Piedad* y el *Eccehomo* de Vich, sus obras indubitables, ora obras tan tranquilas y bellas como el *San Miguel de Tous;* de modo que hay que tomar en seria consideración el hecho de haberse pintado en Barcelona el *San Miguel,* como se quiera explicar sin soluciones de continuidad nuestra pintura en el primer tercio del siglo XVI.

Tal vez la relación de los Tous andaluces con los valencianos pueda servir para que germine la duda de si en realidad hemos de traducir *Bartholomeus Rubeus* por Bartolomé Bermejo, y no por Bartolomé Ros, Roig, Rubio ó Rojo. Digo esto porque un eminente crítico francés que no quiero citar porque ya él en caso hará pública su opinión y procurará justificarla, me declaró que él no estaba convencido de que, en efecto, *Rubeus* fuera Bermejo, aun admitiendo que el cuadro es español. Para mí, como dejo dicho, la prueba la veo en la identidad de factura — por

Digitized by Google

todo lo que puedo juzgar de la fotografía inglesa — entre el caballero orante y el canónigo Desplá. De no ser así, por cuanto en el *San Miguel* es imposible reconocer el autor de *La Piedad,* comprendería que se sustentara la opinión de que Rubeus no debe traducirse por Bermejo, y justificaría este particular recordando que si la firma del *San Miguel* dice *Rubeus,* la inscripción puesta al pie del marco de *La Piedad* dice *Vermejo* (pág. 120), y en verdad no se explicaría que Bermejo, al latinizar su nombre, escribiera ora *Vermeio,* ora *Rubeus.* Esta contradicción no me ha decidido á distinguir por su nombre á dos maestros, á un Bermejo y á un Ros ó Roig, ó Rubio ó Rojo, primero por lo que dejo dicho de la factura realística de las cabezas del caballero orante y de Desplá, y en segundo lugar porque no estoy convencido de que la inscripción del marco de *La Piedad* sea de mano de Bermejo. Escrita en caracteres romanos mayúsculos, debo por esta circunstancia estimarla posterior á la obra de Bermejo. Es muy posible que su redacción fuera obra de Desplá, ya que éste no falleció hasta el día 6 de febrero de 1523, fecha que da la losa de su tumba en la Sala Capitular de la Catedral de Barcelona, á cuyo lado cuelga *La Piedad.* Desplá pudo, pues, muy bien y en un tiempo en que ya eran pasados de moda los caracteres góticos, recordar en caracteres romanos que el cuadro que en efigie pictórica — además de la escultórica — lo ha conservado á la posteridad, él lo hizo pintar y lo pagó, y que fué Bermejo su autor, y, traduciendo ó latinizando su nombre, puso *Vermeio.*

¿Prevalece en contra de lo que yo creo la opinión de que hay que distinguir entre *Rubeus* y *Vermeio?* En este caso reclamo para el arte, para la escuela catalana y para su filial la dalmaciana, á *Rubeus,* que traduciría por Rubio ó Rojo, y no sería sinó un cordobés más en nuestra escuela, añadiendo que *Bartolomé* Rubio ó Rojo no es sólo el autor del *San Miguel,* sino el autor de la *Imposición de la Casulla á San Ildefonso;* y como se quiera dejar á España la *Fuente de la Vida,* autor de esta obra, y aun de otras que no quiero citar, pues desde el momento que viéramos en *Bartolomé* Rojo ó Rubio un discípulo directo de Luis Dalmau, nada de lo que dejamos dicho en favor de las atribuciones hechas á Dalmau disconviene para *Bartolomé* Rojo ó Rubio,

Digitized by Google

y en cambio se podría aceptar lo que el señor Max Dvoerak ha dicho para dar á Dalmau la *Fuente de la Vida,* como conviniendo mejor á un discípulo.

Tal vez no parezca bien á la crítica patriótica que yo mismo dé pie á los críticos por la crítica para negar á Bermejo el *San Miguel de Tous*. Contestaré que á mí sólo me preocupa el conocimiento de la verdad, y que no creo que perdiéramos, sino todo lo contrario, caso de que se admitiera al lado de Bartolomé Bermejo á *Bartolomé* Rojo ó Rubio. Y cuán cierto es que sólo del conocimiento de la verdad me preocupo, voy ahora á demostrarlo de una manera indubitable.

Estimando, como dejo dicho más arriba, una característica de Bermejo las glorias ó nimbos que planta en las cabezas de sus Cristos, he procurado por todos lados saber si los tales nimbos eran conocidos en otras escuelas que la catalana. Sin duda por ser el más interesado en este esclarecimiento mi amigo D. Pablo Bosch y Barrau, á él debo la comunicación del solo dato que tal vez venga á quebrantar la fe en la característica en cuestión del arte de Bartolomé Bermejo.

El adjunto grabado es la reproducción de una cabeza de Jesús del Museo de Berlín, dada á Juan van Eyck. Que sea de mano de éste la cabeza que aquí es de ver, lo niego en redondo, por más que lo digan en Berlín. Por salvar todos los respetos no califico esa cabeza: diré sólo que todo lo que le falta de realista y le sobra de cabellera, la clasifican para últimos del siglo XV, como no sea mejor de ver una obra del siglo XVI. Nada diría si el cuadro de Berlín lo reclamara el Sr. Fry para Adriano Isenbrant, que yo no quiero ni para Bermejo ni para su escuela ese cuadro de Berlín tan desprovisto de caracteres de verdadero arte. ¿El nimbo? Cierto, como es de ver, que lleva la cabeza de Jesús un nimbo cruciforme, nimbo del que podría presentar otros ejemplos; pero el caso es que los nimbos de Bermejo no son sólo cruciformes, sino radioformes ó glorioformes. Esta falta de los radios intermedios entre los brazos de cruz es lo que distingue la corona de Berlín de las coronas de Bermejo. Continúa siéndome, pues, desconocida el que he llamado, de acuerdo con el Sr. Casellas, característico nimbo de Bermejo.

Digitized by Google

Debo añadir que el Sr. Tormo, en su citado artículo, nas 518 á 520, admite que no sean más que uno Berme *Rubeus;* y por aquello de la rodela del San Miguel, que

J. van Eyck (?): El Cristo

Museo de Berlín

Bermejo condiscípulo de Núñez, y entrambos «quizás condi pulos en la enseñanza de Juan Sánchez de Castro» (520), se este último extremo me ratifico en lo dicho en las páginas 11 siguientes.

Digitized by Google

Digitized by Google

JAIME HUGUET

«No hay,—dejamos dicho en la página 194 del tomo I,—en la *tabla de San Jorge de Pedralbes,* signo cierto para la filiación de la misma á la obra de Martorell; pero yo no creo que lo menos provisionalmente no se le pueda adjudicar.» Esto escrito é impreso, mi último viaje á París y la amabilidad de D. J. Guiffrey, que me mostró cuatro tablas del martirio de San Jorge como procedentes de Barcelona ó de sus cercanías, me plantearon de nuevo la cuestión del *maestro de San Jorge.*

Las cuatro tablas del Louvre resultaban desde luego de procedencia conocida por haber publicado Puiggarí la que representa el arrastre de San Jorge. Malo es el dibujo, pero evidente la copia[1], y á su pie escribió: «Fué de casa Rocabruna». Esta preciosa indicación me puso en camino de averiguar si entre estas tablas y la *tabla de San Jorge de Pedralbes* existía una relación, y, en efecto, no tardamos mucho en averiguar que las cinco tablas en cuestión habían formado el retablo de San Jorge, en poder de D.ª Josefa de Rocabruna hasta su fallecimiento, pasando por un laudo arbitral pronunciado en 1872 con motivo del reparto de sus bienes, la *tabla de San Jorge,* á su albaceazgo, y las otras cuatro á su señora hermana, madre del barón de Albi, que las vendió cinco años atrás al anticuario barcelonés señor Dupont, y éste á un anticuario francés de quien las adquirió la Sociedad francesa de Amigos del Louvre, que las regaló á ese gran Museo. Aquí nuestros museos, por ser pobres, no tienen «amigos». ¡Cuán cierto es que sólo se da á los ricos!

Ahora debemos explicar lo que hemos dicho de que procediera de Pedralbes la tabla de San Jorge.

Dijimos que la tabla procedía de una familia de nombre aristocrático, nombre que sonaba en una calle de Barcelona, aunque no con tal carácter: aludíamos á la calle de Dou. Nació

1) José Puiggarí: *Estudios de indumentaria española concreta y comparada* (Barcelona, 1890), pág. 380, lám. 40.

Digitized by Google

el error de haber sido el Marqués de Dou uno de los albaceas de D.ª Josefa de Rocabruna, por cuyo intermediario adquirió el Sr. Ferrer-Vidal y Soler, á instancias del pintor Sr. Moragas, la preciosa *tabla de San Jorge* (tomo I, pág. 194).

Lo que á consecuencia de todas esas averiguaciones resulta ahora del papel pegado á la *tabla de San Jorge,* en el cual se leía *Albes,* es que el retablo fué á parar á dicho monasterio con motivo de la última guerra civil, para sustraerle á sus furores, enviándolo la familia Rocabruna, desde la provincia de Lérida; pero de qué punto, de qué pueblo ó ciudad, no hemos conseguido averiguarlo; de modo que el dicho papel no era más que un resto de la etiqueta del envío.

Dicho se está, pues, que ya no es posible, ni aun provisionalmente, averiguado todo lo que antecede, continuar dando á Benito Martorell la *tabla de San Jorge,* á lo que me había decidido el dicho letrero, y el encontrar á Benito Martorell pintando para el monasterio de Pedralbes.

El autor de la *tabla de San Jorge* tal vez se nos revela en las tablas del Louvre ó de la familia Rocabruna. Yo creo que se trata de una obra de Jaime Huguet, y fundo mi opinión en ser incontestablemente una sola figura la de San Jorge en el cuadro de su azotamiento, y la de San Damián del cuadro del martirio de los Santos Médicos del bancal del retablo de San Abdón y San Senén de San Pedro de Tarrassa (pág. 31). A esta identidad se añade otra, la de la guillotina empleada para la decapitación de los Santos Abdón, Senén y Jorge (pág. 28).

Semejanzas en las facciones de varios personajes creo que también son de ver. Señalaré sólo un caso que me parece muy claro. La cabeza que sale por encima de la del caballo del prefecto Daciano, según Vorágine, no es otra que la del magnate que asiste al emperador en la tabla del juicio de San Abdón y San Senén (pág. 26). Otras similitudes podríamos añadir, si en las tablas de San Jorge, por tratarse de gente africana, no hubiese el artista exagerado las facciones propias del pueblo judaico, encargado de representar á aquél, hasta llegar á la caricatura.

El mulo blanco de la conducción de los restos de San Abdón y San Senén (pág. 28), á juzgar por la factura, es el mismo que

Digitized by Google

JAIME HUGUET: RETABLO DE SAN JORGE
ESCENAS DE SU MARTIRIO
Museo del Louvre, París

Digitized by Google

Digitized by Google

explicar el jaquemate de nuestra escuela á la intrusión flamenca?

Este estado de nuestra pintura resistiendo al formidable empuje del maestro proclamado el mejor de sus días por los concelleres barceloneses, se puede ir concretando prescindiendo de toda atribución á los maestros, ateniéndonos á las obras que llevamos conocidas, al retablo de San Marcos de Manresa, al retablo de la Transfiguración de Barcelona, al retablo de San Jorge de los Rocabruna. Pues bien: este grupo de obras tiene todavía otra, que es la intermediación, el eslabón del enlace de las mismas con la obra de los discípulos de Luis Borrassá.

Guarda hoy para la venta en sus depósitos artísticos el señor Dupont una parte de un altar ó retablo de la colegiata de Cardona, del cual no queda en la misma otro recuerdo, y ni en Solsona ni en iglesias vecinas he encontrado lo que falta, á saber, la tabla central y otra tabla lateral, la derecha. En la tabla central indudablemente estaba representada la Virgen con el niño Jesús, tal vez acompañada de San José, como lo indica de un modo cierto el cuadro de la *Adoración de los Reyes* de la tabla conservada, en la cual sólo se ven á los tres Magos en adoración acompañados de un paje. La pérdida de esta tabla central es una gran pérdida, por lo mismo que sería de dimensiones capaces para una Virgen de tamaño natural; y como en la tabla conservada tenemos *la Anunciación,* en donde es de ver una Virgen realmente notable por su dibujo y modelado, aunque ferozmente retocada, como el ángel y otras figuras, la presencia de ésta, si puede hasta cierto punto suplir la falta de aquélla, no basta á consolarnos de su pérdida. Tendríamos, de haberse conservado, una continuación de la historia de la Virgen catalana, pues aun cuando no sea de ver en *la Anunciación* la Virgen de Borrassá, para mí es indudable que aquella cabeza varonil procede de la Virgen sienesa, que, á mi entender, ofrece aquí, como en Italia, en Bellini, el tipo de la Virgen por los venecianos á tan hermosas alturas levantado.

Cierto estoy que los que admitieron en la Exposición de los Primitivos franceses las tablas de San Jorge como muestra de la acción ó influencia de los pintores ú *obreros,* que también así se les llamaba entre nosotros, que iluminaron dos magnos libros

Digitized by Google

de rezos *(Libros de Horas)* del duque de Berry, Juan de Francia, con mayor motivo aceptarían la tabla de *la Anunciación,* porque Virgen y Angel parecen haber salido de la escuela de miniaturistas que ilustró dichos libros. Compárese, sino, *la Anunciación* de Cardona con la de *Les belles Heures de Jean de France, duc de Berry,* hoy en poder del barón de Rothschild, antes en poder de la familia de Ailly [1].

Esta relación viene á dar realce á la cuestión planteada y discutida, aun no resuelta, por el Sr. Bouchot, de lo que debe entenderse por «obra de Lombardía», expresión con que se designa la manera de un grupo de pintores y miniaturistas lombardos empleados por el Duque de Berry [2]. Y en esta dirección de prevalecer no creería que la «manera lombarda» no fuera de ver en las tablas de San Jorge y en las de Cardona, no por influencia directa de los maestros empleados por el Duque de Berry, sino como una manera deducida de la difusión y progreso de la escuela sienesa en su tendencia naturalista más acentuada. Que no hay relación directa lo prueba lo muy superiores que son en perspectiva los maestros lombardos del Duque de Berry con relación á los maestros catalanes. Si no se olvidara por los historiadores de la pintura la relación de causa á efecto, no se empeñarían en buscar contactos que no pueden demostrarse, pero que parecen ciertos en virtud de dicha relación.

Llegando á tiempo el segundo número de *Cultura Española* [3], diré que Jacquemard de Hesdin, Houdin, Jacquemart Hodin en los documentos de su referencia, ilustró, en efecto, *Les Grandes Heures du Duc de Berry,* manuscrito latino número 919 de la Biblioteca Nacional de París, pero no *Las Horas* de Chantilly, como todavía repite el Sr. Tormo. El de Hesdin no pertenece á la escuela de *Las Horas* de Chantilly y Rothschild, no pertenece á la escuela, manera ó *ouvrage* lombarda. Así, peca de toda exac-

---

1) *Gazette des Beaux Arts* (Paris, abril de 1906).

2) BOUCHOT: *Les Primitifs francais* (Paris, 1904), págs. 196 á 224.

3) TORMO: *Miscelánea de nuestros pintores del siglo XV. Jacomart según los estudios de Tramoyeres y Burguera. Un nuevo «Dalmau» del Louvre, que parece un «Gallegos». Bartolomé Rubeus y Bartolomé Bermejo... y Juan Núñez el de Sevilla* (Madrid, mayo de 1906, página 515).

Digitized by Google

titud la referencia del Sr. Tormo con el retablo anónimo de Fray Bonifacio Ferrer del Museo de Valencia, antes atribuido á Fra Angélico, después á Spinelli, á la obra de Hesdin, no en cuanto á lo que antes se creía de Hesdin, hoy indiscutible como de la manera lombarda.

Pero el Sr. Tormo se pone dentro de aquella relación de causa ó efecto que he dicho explica, lo que no explican los contactos supuestos, cuando dice:

«Sabido es que Tomás de Muttina (de Módena) es, con Teodorico de Praga, uno de los dos patriarcas de la pintura alemana, habiendo sido llamado desde Italia por los emperadores de la casa de Luxemburgo por 1357. Pero no es tan conocido el hecho que los franceses no saben de que Carlos V de Francia (hermano del Duque de Berry y de Felipe *el Atrevido)*, otro gran Mecenas del arte de la iluminación de manuscritos, compró en 1378 la célebre *Biblia* de Gerona, trabajada por Bernardino de Muttina, que después adquirió en París el arzobispo Mur, que la dejó en testamento á la sede gerundense, primera que regentó.

»La escuela de Módena en esa época se parece más al giotismo sienés que al florentino; la Trinidad del pintor franco-flamenco Malouel (rondo del Museo del Louvre) no obedece á otro influjo» *(loc. cit.*, 515).

Como pudiera creerse por lo dicho que el giotesco sienés Bernardino de Módena pudo influir en Luis Borrassá, he de decir que la *Biblia* en cuestión no estuvo en Gerona hasta el día 10 de octubre de 1456, por donación de Mur á su fallecimiento, quien la compró á mediados de siglo en París al pasar á esta ciudad como embajador de Alfonso V[1].

¿Quién puede ser el autor del fragmento del retablo de Cardona? Si, como creo por lo dicho, que el de San Jorge lo pintó Jaime Huguet, éste pudiera ser asimismo autor del retablo de la Colegiata de Cardona, éste, de mucho, también anterior á aquél, por sus antecedentes de dibujo y factura. Como indicio ó dato de filiación, son de comparar el primero de los tres reyes con el sayón de la derecha — en segundo lugar — del cuadro del azota-

1) VILLANUEVA: *Viaje literario*, etc. (Madrid, 1850), X, pág. 109.

Digitized by Google

miento de San Jorge. Sin estas reminiscencias viera gustoso una atribución á Jaime Cirera [1].

Fué este incuestionablemente pintor de categoría; y como era á la vez natural de Solsona y cuadra su tiempo conocido con el presumible del retablo de la Colegiata de Cardona, siendo la vecindad tanta, como atribución provisional no se discutiría dentro de nuestra repugnancia por los maestros anónimos.

Todo cuanto ahora dejamos dicho á propósito de Jaime Huguet nos hace más lamentable el no tener seguridad en las atribuciones que le hacemos como anteriores á su retablo de San Pedro de Tarrassa del 1460. Cuando en la tabla hermosísima del San Jorge notamos franco su fondo azulado, y las armas del caballero y nervios de las alas de relieve del endriago como pagando todavía contribución al estilo de la época, contra el que protestan los maestros que entonces se llamarían los modernos, concluimos que no era sólo Dalmau el maestro innovador; encontramos la aparición de éste más justificada, y nos damos, como hemos dicho, razón de su fracaso por contar la escuela catalana dentro de su escuela histórica maestros de tanta fuerza como Jaime Huguet.

JUAN LUIS DE VALLS

Nada tan curioso, como prueba de la confusión producida por el imperio de una idea, como el convertir Nuestra Señora de la Misericordia, que hubo de pintar Juan Luis de Valls, en una Virgen de la Gracia ó de la Gloria, todo por aquello del *gesto* del plegado del vestido de la Piedad del portal de su nombre de la Catedral de Barcelona, y esto cuando de la Virgen de la Gloria había hablado á propósito de la que creo obra de Pablo Vergós. Fuera de esta singular confusión, producida indudablemente por un error de vista, al leer *gest* por *gents*, aun escribiendo esto, claro está, maquinalmente, nada más hay que advertir, pues dicho se está que Nuestra Señora de la Misericordia no viene á justificar lo

1) Vide tomo I, págs. 177-178.

Digitized by Google

que decíamos sobre la introducción del plegado franconiano, que continúa como introducción propia de los escultores en madera ó tallistas. Tarde para ampliar la acción de los maestros flamencos tallistas en la escuela catalana de pintura con nuevos datos recientemente recogidos, me ha de ser permitido afirmar una vez más mi convicción de que á ellos se deben todas las reminiscencias flamencas que en los maestros de fin de siglo en nuestra escuela se presentan.

ALGUNAS ERRATAS

TOMO I

Págs.	Línea	Dice	Debe decir
11	9	120. Piralt	120. Pinalt
11	36	1299	1499
12	7	Vallahiga	Vallebriga
12	20	Bernardo	Bonanat
45	23	Van Eyck	van Eyck
46	17	Massolino, Massaccio y los Van Eyck	Masolino, Masaccio y los van Eyck
90	31	Schaasse	Schaase
99	17	Borrassá	Bórrese este nombre
123	35	Agbar	Abgar
158	2	*Zanta*	*Santa*
199	grabado	La Transfiguración	La oración en el Huerto
201	última	flamenquizado Luis Dalmau	flamenquizado por Luis Dalmau
203	27	de *Jesús*	y el de *Jesús*
215	14	fué á ver	fué ver
246	21	para	por

Digitized by Google

TOMO II

Págs.	Línea	Dice	Debe decir
6	nota 3	*Te*	*The*
7	7	Eych	Eyck
14	nota 1	(París)	(Lisboa)
15	4	unidos los veo	unidos veo sus apellidos
19	17	Borán	Borau
36	12	de su	de la
71	2	documentadas, si	documentadas, existieran para los Fernández y Alfonso del siglo XV, dígase si
76	36	LX	IX
79	35	Buchot	Bouchot
94	13	mismo	cuadro
100	18 y 21	Phillips	Phillipi
102	15	»	»
199, 200 y 201	grabados	GABRIEL GUARDIA	FRANCISCO SOLIBES
225	grabado	SAN PABLO EVANGELISTA Y SAN PABLO BAUTISTA	SAN JUAN EVANGELISTA Y SAN JUAN BAUTISTA
XII	21	*Cuyralers*	*Cuyraters*
XXXVI	28	Camargno	Camarguo

Digitized by Google

DOCUMENTOS

Digitized by Google

Digitized by Google

DOCUMENTOS

I

Dimecres 18 Agost de 1400.

En nom de nostra senyor es avengut entre lo molt honorable Miçer Ponç dAmbru, doctor en decrets e cabiscol de Vich, duna part, e *Mestre Jacme Cabrera,* pintor, ciutadà de Barchna., daltre part, quel dit mestre Jacme li faça un retaule de la forma sagüent:

Primerament quel dit mestre Jacme faça al dit honrat Miçer Ponç un retaule de bona fusta dalber, apte e sofficient a retaule a fer, lo qual sia tot una post ben barrada de XII. palms dample e de XV. palms de larch, ab un peu deiús e ab sos guardapols.

Item que en lo dit retaule lo dit mestre Jacme haia a pintar la *istoria tota de la passió,* ço es, del Jeshús devallat de la creu, per la forma e manera que es pintada la dita istoria en lo retaule ja fet e posat en lesgleya de Sancta Maria de Montosion en la Ciutat de Barcelona, e ab totes les armes de Jeshu xpist e ymages e altres coses pintades e posades en lo dit retaule.

Item que lo dit retaule aia a pintar de bones e fines colors e daurar de aur fi de Florença, e ferhi o bestir la on master serà, ymages vestides de fin atzur dAcre, e la deuradura ab fullatges e altres obres pertanyents a obra fina e bona de retaule.

Item que los guardapols sien pintats datzur dAlamanya, ab texels o senyals de roses o altres obratges de fulla dargent, sagons es acostumat de fer.

Item en los costats de la dita post o retaule ferà radorxes e capitells daurats de fina aur e ratens rahó a la dita obra, e tot açó aia a donar acabat lo dit mestre Jacme del primer dia de satembre prop vinent a 1. any primer venidor, sots pena de C. lliures, guanyadores la

Digitized by Google

meytat al senyor rey e laltre meytat al dit honorable Miçer Ponç, encars, emperò, que la dita pena per ell fos acusada e no en altre manera.

Item que per preu del dit retaule lo dit honorable Miçer Ponç sia tengut de dar al dit mestre Jacme vuytanta florins dAragó, ço es, de present vint e cinch florins, e com deurarà altres XXV. florins, e com posarà lo dit retaule los restants XXX. florins, al qual retaule a posar aia venir lo dit mestre Jacme a messió del dit Miçer Ponç, en lo temps que ell lo farà venir el volrà posar.

Fuerunt firmata prescripta capitula *etc.* die mercurii XVIII augusti anno M.CCCC. presentes testes.

VICH: *Curia Fumada,* Manual 1400-1403, del notario Berenguer de Vila.

N. B. El día de firmada la contrata, el pintor recibió la primera paga.

II

14 Abril de 1404.

En nom de Deu sia amen.

Item com yo *Jacme Cabrera,* pintor, aia a fer 1 reretaule als promens de Sent Jolià de Sorba de laytarca, de xvi palms dalt, ha dample xvi, ab lo tabernacle he ab lo bancal petit que aia ii imagges, la i de *Madona Sancta Maria,* he laytra de *mosseyer Sent Johan,* he lo dit reretaule aurà gardapols en torn, lo qual aurà i palms.

Item mes lo dit reretaule son iii peires, lo qual deu esser de *mosseyer Sent Jolià he de madona Sancta Bissilicia,* esposa sua, horen monges negres ab dos. Item en la pessa migana deu aver ii estories, sos assaber, alt, a la punta, deu esser *lo crucifiy,* he a lastoria maior deu esser de la ii part *mosseyer Sent Jolià,* he de laytra part *madona Sancta Besselicia,* esposa sua. Item en les pesses foranes deu aver ii estories de cascun daquest ii beneits sants.

Item cum yo son tengut de fer lo dit reretaule de bona fusta dalber, bona he segua, ab redortes he piyades ab espigues he nasses, e son contengut de colar, deu drapar, deu guiyar tot asò de bona aygua cut he de bon drap, he de boguis que sia bo he fi.

Item cum yo son tengut de fer al dit retaule de daurar, sos asaber,

Digitized by Google

les redortes he piyades eyugues he uasses he tot loc hon niia mester de bon hor de Florensa, bo he fi, he bon atzhur dAcre, bo he fi, en tot loc on si nesesari, ha daltres colós bones he fines.

Item detz fer lo guardapols del dit reretaule en botitz he dauratz dargent colrat he datzhur dAlamaia.

Item cum los ditzs promes de Sent Jolià son tengutz de donarme lxv floris dAragó, sos asaber, en tres pagues, la primera xx floris, la segona com lo dit reretaule serà en camp de daurar, laytra cant serà acabat.

Item cum yo, Jacme Cabrera, sia tengut de anar possar lo dit reretaule a lur mesió anat he vinent.

Item cum yo aia acabat lo dit reretaule a tems sert a les festes de Passca primer vinent, sot pena de xxv lliures, goyadora per la mitat al senyor rey, he laytra mitat als ditz promes, feta per ho per los dits promes primerament requesta.

Fuerunt firmata per dictum Jacobum es una parte Et Franciscum de Briquideres Rectorem ecclesie sancti Juliani sa Sorba, Berengarium Savall, Bernardum Coll, Jacobum sa Cudina et Jacobum sa Salada dicte parochie nominibus eorum propriis et tocius universitatis die XIIII aprilis Anno domini M.° Quadringentesimo Quarto. Fuerunt testes discretus Petrus de Solerio presbitero beneficiato, Anthonio Çoliba bracerio vicensi, et Alexio de Codonyano cum dicto Jacobo Comoranti dicta die.

Dictus Jacobus Cabrera firmavit apocham dictis Rectori et hominibus de viginti florenis.

Pro testibus Petro de Bruno et dicto Alexio de Codonyano.

VICH: *Curia Fumada,* Manual del notario Galcerán de Vila, 1401-1404.

III

Dimecres XXVII Agost 1404.

En Nom de Deu &.

Tractats e avenguts son capitols entre los honorats lo Sr. en Pere Rigolff e en Jaume Rigolff, mercaders, ciutadans de Barchinona; en Romeu Pastorellas, el Senyor en Ramon Montgros, de la part de Gordiola, bisbat de Vich, duna part; en *Luis Borrassà,* pintor, ciutadà

Digitized by Google

de Barcinona, de laltra part, sobre un retaule, lo qual, Déu volent, se complirà sots *invocació de S.t Salvador,* en la sgleya del dit loch de Gordiola, so es, per laltar major.

Item lo dit Luis sie tengut de endrapar e enguixar de bon guix gros e de guix prim bé e complidament tot aquell retaule que los dits promens li han ja liurat, fet de fusta, lo qual a dample demunt 16 palms de cana de Barchinona e 15 dalt, compranent lo tabernacle e banchal, e lo dit es fet dalt a forma redona retent volta; es empero construit de tres taules e banchal e tabernacle, e ab redorsas al mig e tot entorn, perque tota aquesta obra promet lo dit Luis que enguixarà be e complidament e a profit de la obra, segons que en altres bels retaules es acostumat.

Item lo dit Luis sie tengut de pintar en la taula mitjana *la Sede magestatis,* so es, *Sant Salvador saent en Sede magestatis, ab los quatre evangelistes,* e dalt la historia del *Crociffix ab les Maries, Sant Joban e juheus armats,* axi com se pertany a la istoria. En la taula primera farà duas historias: *la Transfiguració e la Cena.* En laltra altres, com *Jhudas besa a Jesuchrist,* e los juheus lo preseran, e com *resussita e aparech a la Magdalena.*

Item en lo banchal tres histories, so es, de la una part duas, con *Jesuchrist sen puga al cel,* laltra *passió imaginis,* so es, com los juheus bateran la ymage del Cruciffix e daquela ymage isqué gran multitut de sanch, e en laltre part del banchal farà la istoria, so es, *lo juy,* e aprés pintarà *lo portal,* so es, que daurarà lo bossell del portal sant, com sen lo banchal, e lo sobre pus del portal pintarà de algunes colors ab alguns fullatges o alguna altre obre que stiga gentilment.

Item promet que aquesta obra el farà dor fi, so es, les redortas, arxets, diademas e aquels campers que necessaris hi sien, axi del banchal com del retaule. Axi mateix lo tabernacle promet que farà dor fi, so es, tant com se demostren les tres cares, e de azur dAcre, e dins pintarà lo dit tabernacle vermeló, ab algunes obres, e encara promet que en quiscuna istoria farà una ymage dazur dAcre bo e fi, e les altres ymages de bon carmisis e daltres bones e fines colors, segons que en altres bels retaules es acustumat.

Item promet lo dit Luis que tota aquesta obra el aurà acabada de çi a la festa de Nadal de Nostre Senyor primer vinent, o huit jorns avans, per tal que aquela puga esser posada e assegurada en la dita sgleya en la dita festa.

E per totes aquestes coses demunt ditas, los demunt dits promens prometen a dar al dit Luis Borrassà, axi per massions com per sos

Digitized by Google

trebayls, setanta florins dor dAragó, dels quals li donen a present dotze, los que confés aver auts e rascebuts, e a la festa Domni-Sanctorum vint florins; lo restant cont Deu vuyla que sia acabat e ans de posar.

Item lo dit Luis Borrassà promet que com lo dit retaula serà acabat e los dos promens aquell sen portaran, lurs trametrà e liurarà un jove o macip seu que sen vaja ab ells per aydar lurs a seura e posar lo dit retaula, per ço que mills e ab menis perill pucha esser mes, posat e assegut, e los dits prohoms son tenguts de fer la provisió o messió del dit macip, anant e retornant sens algun salari. — *Et ideo nos dicte partes laudantes, &.*

Comunicado, y en mi poder, por el Sr. Puiggarí.

IV

Diumenge 29 Agost de 1406.

En nom de Deu e de la Verge Maria e del beneventurat messenyer Sent Luis e de madona Senta Lucia.

Capitols fets e fermats entre los promes e comfrares de la confraria del beneventurat mossenyer Sent Luis e de madona Scta. Lucia de una part, e en *Nicholau Verdera,* pintor, ciutadà de Vich, daltre part, sobre un rerataule, lo qual los dits promes e comfrares fan fer en la capella e sobre laltar dels dits sants e sa construhida en lEsgleya dels frares menors, sots la invocació de *mossenyer Sent Luis e de madona Sencta Lucia.*

Primerament promet lo dit Nicholau Verdera de fer lo dit retaule de bona fusta dalber blanch, bona e ben sequa, de mesura dample XV palms de cana de Vich, de color, e de XX palms dalt de la demunt dita cana, comprenent hi lo banchal, ab redortes dobles, per semblant forma que aqueles del retaule de Sent Gabriell qui es dins la casa dels frares menors de la ciutat de Vich.

Item promet lo dit Nicholau Verdera de andrepar lo dit retaule de bon canamas nou, so es, de bri de canem de Burgunya, e daurarlo de hor fi de florí de Florensa, e pintar de atzur dAcre bo e fi e daltres colors bones e fines. Axi com es acostumat en altres bones hobres.

Digitized by Google

Item promet lo dit Nicholau Verdera de fer hi pintar, ço es, en la una taula forana *iii istories de Sent Luis* e en laltre taule forana altres *iii istories de Senta Lucia* aconeguda del senyor de Gordia, dels frares menors. E en la taule principall del mig dues ymages, la una de *Sent Luis* e laltre de *Senta Lucia,* e la ymage de Sent Luis que sia vestit com a bisba, ab lo mitre e ab la crossa, e vestit dezur dAcre sembrat ab texels daur e flors de lir, e en la punta de la matexa pessa farà e pintarà la *ystoria del Crucifix* per semblant forma e manera que es pintat en lo retaule de Sent Nicholau qui es dins la seu de Vich. E la ymage de la santa sia bestida de porpre, a cone(xe)nsa del gordià de frares menors e dels procuradors de la dita confraria quals que sien.

Item convé e promet lo dit Nicholau de fer hi pintar en lo banchal del dit retaule v. istories, so es, asaber, en mig loch del banqual la *image de la Verge Maria ab son fill Ihs. e vi. angels,* iii a cascuna part qui sonen diverses asturmens, e en les altres iiii istories, *la Nunciació,* la segona *la Nativitat,* la terça la *Doració dels Reys,* la iiii *la Resurrecció;* lo banch sia en tot semblant a haquel de Sent Nicholau qui es dins la seu de Vich.

Item promet lo dit Nicholau Verdera que farà e pintarà lo guarde pols ab texels anbutits e senyals dargent colrat e de azur dAlamanya bo e fi.

Item promet lo dit Nicholau que lo dit retaule farà en la manera demunt dita bo e bell a conexensa de ii mestres i per part del dit Nicolau, e altre per part dels dits confrares elegidors, declarant, empero, que si en cas en lo qual los dits dos mestres elegidors declaren lo dit reataule esser bo e bell en la manera demunt dita, que la dita confraria haia a pagar als dits dos mestres lo salari e despeses quels dits mestres hauran per açò fets nels pertanyeria. E si declaraven no esser bo e bell en la manera demunt dita, lo dit Nicolau haia estar, a la menys bonesa del dit reataule. Axí que a conexensa dels dits mestres li sia remogut e levat del preu devall scrit, qui li es promès, per fer lo dit reataule. E haia en lo prop dit cars lo dit Nicolau, a pagar als dits ii mestres lo salari qui per axòls pertanya, e les despeses que per occasió daxò haurien fets los dits ii mestres.

E totes les coses convé e promet lo dit Nicholau Verdera de aver complides e acabades als demunt dits promes e confrares dins tal temps que lo dit retaule pugue esser posat ab tot compliment del dia de Sent Luis pus prop vinent a un any pus prop esdevenidor, e dassò se hobliga lo dit Nicholau Verdera e dona fermansa en Francesch de Cuspineda, draper, ciutadà de Vich. Pero que lo dit Nicholau no aia

Digitized by Google

a posar lo dit retaule a cost ni a massió sua, mas que aministrerà aquels quil posaran.

Item convenen e prometem los demunt dits promes e comfrares de donar e paguar al dit Nicholau Verdera, per preu del dit retaule, lv. lliures barchinoneses, pagadores entre iii pagues, ço es, de present XVI lliures VIII sous, e con lo retaule sia deboxat e en cunsa de deurar, altres XVI lliures VIII sous, e les remanent XXII. lliures com lo retaule sia fet e acabat dins Vich, dintre lo temps de demunt dit.

Fuerunt jurata et laudata hujusmodi capitula *etc.* die dominica XXIX Augusti anno M.CCC.VI.

VICH: *Curia Fumada,* Manual 1405-1408, del notario Bartolomé Escayó.

V

Divendres 21 Novembre de 1410.

En nom de Deu, &.

Sobre lo retaule fahedor per en *Luis Borrassà,* pintor e ciutedà de Barcelona, a obs del *altar de S. Anthoni,* construhit en la iglesia de la ciutat de Mendresa, son estats fets, concordats e convenguts entre los honrats en J. Desglayoles, en P. de Torroella e Marti de Bojons, en Francesch Benetes, confrares de la confraria del dit S. Anthoni, tots de la ciutat de Mandresa, de una part, e lo dit L. Borrassà de laltra, los capitolls seguents:

Item: lo dit Luis Borrassà convé pintar lo dit retaule. qui vuy es ja fet de fusta en poder del dit Luis, a fer en aquell e pintar les histories segons e per la forma que son dades o posades en la vida del Sant en la manera que li donaren en scrit en un full de paper; lo qual promet daurar de aur fi de Florensa, e les colors de que vestirà les dites ystories sien de atzur bo e ffi dAcre e de altres colors bones, e lo guardapols dargent colrat o datzur dAlamanya e daltres bones e fines colors, segons se acostume fer semblants guardapolls; emperò que si los confrares damunt nomenats o mossèn lo prior dels frares dels sachs e lo discret en Benet Bojons, prevere, vulran alegir o variar alcunes istories, que ells ho puxen fer dins espay de dos mesos.

Item: *lo dit Luis sie tengut e age a fer los encarnaments axi com cares, e mans, e peus quis mostren nuus, tots de sa mà.*

Digitized by Google

Item: com lo dit retaule serà acabat ell age anar en Mandresa per possar e mostrar lo dit retaule a cost e mació dels confrares.

Item: *tote istoria en que es mostre S. Anthoni com Abbat age a vestir ab capa qui reta drap daur metizade daur dAcra e picade.*

Item: *en les istories hon age aver rey, semblantment sie vestit drap daur.*

Item: en totes altres vestadures hon age aver brots e perfills daur, que sie fi, axí com damunt es dit.

Item: sie tengut a tota reparació del dit retaule com sie possat, axí com de mal enguixat e de colors qui sabeladasen e de fenaduras quis fessen per culpa sua, en açò sie tengut dins dos anys aprés que serà posat.

Item: sie tengut dins un any aver splaguat lo dit retaula e possat comensador lo die de Nadal primer vinent a un any saguent. Emperò més, *que age a fer los diables de diverses colors, que no fossen tots negres, avans ni agués de vermeys e verts e daltres colors fines.* E convé que les coses damunt dites haurà perfetas e acabadas dins lo dit temps, primerament sots pena de 50 sous barchinonins, e obligue sos bens, ell jura per Nostre Senyor e los sants quatre evangelis.

Los dits confrares prometen fer preu de les dites coses 294 florins dor dAragó, ara de present 50, quant lo retaula serà a punt de daurar 150, e los restants quant serà acabat e en la dita capela posat.

Item: diu lo dit Luis que no se acostuma de fer les vestadures dels reys, ne capes, ne brots, ne perfills, sinó daur partit; més tots los campés e arxets e altres coses qui y sien daur fi; e los vestits se fan daur partit.

Item: sie tengut quant lo dit retaula serà splaguat avia naguna falta per colpa sua, que no saguis la manera que le daran en scrit, ço es, de les vides que aurà a fer *que pogués a conexer per altre son par menestrall.*

Item: dels presents capitolls sien fetas aytantes cartes com ne seran demanades, &. &.

(Este contrato lo publico traducido al castellano Puiggari en el *Museo Universal* (Madrid, 1860), pag. 44. El original catalán copia de su mano nos lo entregó en diciembre de 1902. Procede de un manual de nuestro Archivo de Protocolos, pero no consta de cual, por haberse extraviado una hoja, la primera del cuaderno de copias de Puiggari.)

Digitized by Google

VI

22 Septembre de 1412.

Noverint universi. Quod nos Jacobus Vib, Jacobus Graellis mercator, Galcerandus de Rafechs et Bernardus Solerii coriaterii cives Minorise, Confratres confratrie Sancti Spiritus ordinate in Capella Sancti Spiritus constructa in ecclessia beate Marie de Minorisa ac ipsam unna regentes confratriam agentes in hiis nomine dicte confratrie ex una parte, et ego *Ffranciscus Feliu* pictor civis Minorise ex parte altera. Attendentes quod ratione seu pretextu abtacionis fiende per me dictus pictorem in retrotabulo dicte capelle fuerunt inter nos dictas partes inhita et conventa capitula subsequentia.

En nom de Deu. Capitols fets entre los regidors de la Confraria del Sant Esperit, ordenada en la capella del Sant Sperit, situada en l'esgleya de Madona Sancta Maria de Manresa, de la una part, e en Ffrancesch Feliu, pintor, de la ciutat de Manresa, de la altra part, sobre la reparació per lo dit pintor faedora de algunes fenedures e rasures qui son fetes en lo retaule de la dita capella.

Primerament lo dit pintor promet de spolsar lo dit retaule, e de tornar e *adobar lo mantell de la ymage de Jesús del Coronament,* e aprés de adobar totes fenedures qui en lo retaule sien dintre les ystories, e de adobar totes blancures de guix qui si apareguen, e axi mateix de posar sisa en les fresedures que no blanqueyen en tot allà on adobar facen, e alcuns mantells axí mateix qui blanqueyen de posar un poch de color semblant daquella mateixa, qui si es e per semblant de adobar perfectament tota la obra del dit retaule de fines colors, segons la obra qui ja hi es, les quals coses promet haver acabades dací a la festa de *Omnium-Sanctorum* prop esdevenidora.

Item promet que si dins sis anys primer vinents los dits adops o algú o alguns daquells venien a menys, que ell a ses propries messions ho tornarà tot llà hon ell hagués adobat.

Item los dits regidors prometen donar al dit pintor, per son salari e treballs de les dites coses, VIII florins dor dAragó de just pes.

Idcirco laudantes, appobantes, ratificantes et confirmantes predicta capitula et omnia et singula in eis et quolibet ipsorum contenta gratis et ex certa sciencia, promittimus pars scilicet parti adjuncte et vicissim ac convenimus bona fide et per francam validam et solemnem stipula-

Digitized by Google

tionem quod attendemus et complevimus pars scilicet parti adjuncte et vicissim omnia et singula in dictis capitulis et quolibet eorum contenta juxta ipsorum capitulorum et cuius libet eorum mentem seriem et tenorem. Et per predictis omnibus et singulis attendendis firmiter et complendis obligamus pars scilicet parti adjuncte et vicissum videlicet nos dicti regentes omnia et singula bona dicte confratrie, et ego dictus pictor me et omnia bona mea mobilia et inmobilia habita et habenda ubique. Renuncians quantus ad hec omni juri racioni et consuetudini contra hec venientibus. Et ad maiorem predictorum firmitatem, ego dictus Ffranciscus Feliu juro sponte in anima mea per dominum Deum et cuis Sancta quator evangelia manibus meis corporaliter tacta, predicta omnia et singula attendere et complere tenere, et inviolabiliter observare, et non in aliquo contrafacere vel venire jure aliquo causa vel etiam ratione. Actum est hoc Minorice XXII die Septembris anno de Nativitate Domini Millessimo CCCC° duodecimo. Sig ✠ num Jacobus Corb, Sig ✠ num Jacobus Graells, Sig ✠ num Galcerandi de Rafechs, Sig ✠ num Bernardi Solerii regencium dictam confratriam, Sig ✠ num Francisci Feliu jurantes predictorum qui hec facimus et firmamus; testes hujus rei sunt discretus Petrus de Rochafort prior et Romeus de Caullis ebdomadarius dicte ecclessie.

Archivo Municipal de Manresa: Llibre dels Cuyralers.

Comunicado por el oficial primero de dicho archivo D. Joaquín Sarret y Arbós.

VII

17 Juliol de 1415.

Ego *Ludovicus Borraçà* pictor civis Barchinona confiteor et regonosco bobis venerabili Bartholomeo de Solerio licenciato in legibus civi vicens presenti, quod solvistis michi et ego a bobis habsit et recepi numeranda ducentos florenos auri comunes de Aragonia, pro quibus construxi et *pincti vobis retrotabulum ad opus monasteri Sancte Clare Vici*. Et ideo renunciando exceptioni non numerate pecunie et non recepte et dolo, facio bobis de predictis ducentis florenis per vos michi ut predicitur ea solutis presenta apocam de soluto et ponum et perpetuum finem et partitum de ulterius non petendo volo tamen quod onnes alie apoce per me vobis predictis vel absqua eorum pacte

Digitized by Google

facte sint casse et bone et subtus presenti comprehendantur (Vich 17 Juliol 1415).

VICH: *Curia Fumada,* Manuales 11-12, de Pedro Artigues, 1415-1417, fol. 85.

VIII

Diumenge a XV de Juny, any MCCCCXXI.

Avinença estada feyta entre los honrats Jurats del loch de la Guardiolada dun *retaule de monsenyer Sent Michel.*

Primerament: Lorenç Barberà, Arnau Mas, Jaume Fiter, Johan Ladó, Jurats lany present, ab mi, *Ramon de Mur,* pintor de la vila de Taraga, sobre lo, Deu volent, dit *retaule de mon senyer Sent Michel,* lo preu del qual son trenta e tres florins dor dAragó e de bon pes; dels quals trenta e tres florins me prometen de donar de present sinch florins, e de ci a Santa Maria dAgost los altres sinch; e lo restant de tota la quantitat com lo dit retaule serà acabat. Axí metex promet lo dit Ramon de Mur dar acabat lo dit retaule de ci a sinchquagesema primer vinent.

Item promet lo dit pintor de fer lo dit retaule dalt la peça del mig, comprenent hi lo banch, dotze palms, e açò palms del dit mestre; e les foranes dalt, comprenent hi lo banch deu palms e mig, e dample nou palms; he assò son les dites mides del retaule dalt e dample.

Item promet lo dit pintor de fer lo dit retaule tal com lo que yo fiu an Arbones de Verdú, ab filoles planes, e arxets, e remplants; tot labre ques segueix peruia de tala, e de colors e dor, e datzur dAcre bo e fi.

Item promet lo dit pintor de fer lo dit retaule de bona fusta de pi, bona e secha. Axí metex promet de fer en mig la *ymaya de mon senyer Sent Michel;* dalt en la punta *lo Crucifix, Maria e Joan;* en les foranes, tres stories a cada part de mon senyer Sent Michel, que los dits Jurats voldran; hi en lo banch promet de fer miges hymayes set: *la Pietat, Maria e Johan,* en les altres cares *Sent Pere, Sent Pau, Senta Catherine, Senta Pellonia.*

Item promet de daurar lo dit retaule de bon or de florí de Florença e de bon adzur dAcre bo e fi, e totes les colors bones e fines.

Item sia la *ymaya de Sent Michel armat, lo mentel datzur dAcre*

Digitized by Google

ponpolat daur; en tot loch hont Sent Michel serà, sia armat ab son mentel del dit adzur; emperò si per ventura hi havia loch que Sent Miquel nos mirés que s danar armat, que sia remès al dit pintor de ferlo de aquesta color que vist serà faedor a el.

Item vol lo dit pintor que quant lo dit retaule serà acabat, los dits yurats lo sen ayen a dur a lur cost e messions e son risch; e lo dit pintor aya eser al posar del dit retaule; emperò que los demunt dits yurats ayen a pagar les coses que necesari seran a posar lo dit retaule.

Item promet lo dit pintor de fer guardapols entorn lo dit retaule ab fulodyes de colors, ab les senyals que los dits yurats voldran.

E per aquestes coses atendre e acomplir aseguran totas las parts, primerament lo dit pintor en aprés promet que farà firmar sa muler, e axí metex yurant totes les dites coses e per consemblant metex yurar en e fermaren los desús dits yurats.

Item rebí yo Ramon de Mur, lo dia metex, sinch florins per la demunt dita rahó.

Testes huius rei sunt discretus Berengarius Venrel, et J. Carbonell, et Bonanatus... et Jacobus Boras.

Publicado por Mosén Juan Segura en *La Veu de Montserrat,* año 1895, página 27.

IX

Dimars 29 Octubre de 1443.

En nom de nostre senyor Deu Jhuxst., e de la sagrada verge mara sua, e de la verge Sta. Eulalia cors sanct de Barchna.

Sobre lo retaule dejús scrit faedor en la capella de la Casa del Conçell de la Ciutat de Barchna., son fets e concordats los capitols devall scrits entre los honorables mossen Johan Lull, mossen Ramon Savall, mossen Ffrancesch Lobet, mossen Anthoni de Vilatorta e mossen Johan de Junyent, Consellers lany present de la dita ciutat de una part, e en *Luis Dalmau,* pintor, de la part altra.

E primerament lo dit Luis Dalmau convé e en sa bona fe promet als dits honorables Consellers e als honorables successors lurs en la Consellaria, que de la ferma dels presents capitols a j. any primer vinent e continuament seguidor ell haurà fet, mès he posat lo dit retaula dins la dita capella ab tot son degut acabament, sots la talla,

Digitized by Google

forma, masura e manera de la paret interior de la dita capella vers lo altar, e sots lo exemplar ja mostrat als dits honorables Consellers, lo qual retaula e lo guarda pols farà e haie esser de bona fusta de roure de Flandres, ben endrapat e enguixat segons de sumptuós retaule se pertany.

Item lo dit en Luis Dalmau pintarà en deguda proporció e mesura *en lo mig del dit retaula la imatge de nostra dona Sta. Maria seent en una sumptuosa cadira, ab linfant Jhn. al braç,* effigiada e vestida de varietat de colors vives altes e ben exints, però lo mantell sie e haie esser colorat de adzur dAcre lo pus fi ques puxe trobar, ab sollepna fresadura dor fi de Florença sembrada en semblança de perles e pedres.

E en lo costat dret e part dreta del dit retaula pinterà *la imatge de la verge sta. Eulalia,* patrona e singular advocada de la dita ciutat, *tenint en la ma lo Eculeo del seu martiri.* E aprés en la part dreta matexa pinterà tres dels dits honorables Consellers, ço es, *mossen Johan Lull, mossen Ffrancesch Lobet e mossen Johan de Junyent* agenollats ab les mans junctes dreçants los uylls vers la imatge de la Verge Maria. E seran los dits Consellers effigiats segons proporcions e habituts de lurs cossors, ab les façs axi propries com ells vivents les han, formades *vestits de sengles samarres e caperons de color vermella, axi bella que apparega esser de grana, ab les portes e les lengues apparents esser folrades de bells vays.*

Item es avengut que a la part esquerra del dit retaula sie pintada *la imatge del benhuirat apostol Sanct Andreu, ab son mantell e ab la creu del seu martiri.* E aprés en la dita part esquerra matexa sien pintats e effigiats los *dos Consellers,* ço es, *mossen Ramon Savall* e *mossen n Anthoni de Vilatorta,* axi proporcionats com son e segons les habituts de lurs cossors, e *ab lurs samarres e caperons, e stants agenollats* en e per la forme e manera que es dit dessús dels dits mossen Johan Lull, mossen Ffrancesch Lobet e mossen Johan de Junyent.

Item es emprès que en lo mig del banchal del dit retaula sie pintada *la Pietat stant en mig del Sepulcre e i. angel qui tenga lo cors de Jhs. per les espatles.* E al costat dret de la dita pietat haie a pintar *la imatge de Sanct Johan Evangelista.* E en lo costat esquerra *de Sta. Maria Magdalena,* del dit banchal haie a pintar *la imatge ab lo alabaustre* apparent ab lo contenent trist per occasió de la passió de Jhx. E en cascú cap del dit banchal sie pintat *lo senyal de la ciutat,* acompanyat de fullatges en deguda proporció.

Item es avengut *que tot lo camper del dit retaula, exceptats los lochs hon seran pintades les dites imatges e altres pintures propries a les dites*

Digitized by Google

imatges, sie tot daurat de bona e bella dauradura de or fi de flori de Fflorença.

Semblantment es avengut que *en la puncta del guarda pols del dit retaula sia pintat lo senyal reyal de la Corona d'Aragó, e a cascun lats del dit guarda pols sie pintat i. angel tenint a cascun llat lo senyal reyal dessusdit.* E per los costats del dit guarda pols sien diverses fullatges tots daurats.

E per tot lo retaule dessusdit, acabat, daurat, mès e posat dins la capella dessusdita, segons dit es, haurà lo dit Luis Dalmau, e los dits honorables Consellers li prometen fer donar e pagar realment e de fet çinch milie sols barchns. per les pagues seguents, ço es, de present mil e cinchcents sols. E com lo dit retaula serà mig fet, per altres mil e cinchcents sols. E com lo dit retaula serà acabat, mès, posat segons dit es, les restants dos milie sols.

E lo dit Luis Dalmau donerà bones e segures fermanses a conexensa dels dits honorables Consellers de restituir e tornar qualsevol quantitat o quantitats que haie haudes e reebudes dels dits çinch milie sols, si e en cas que per malaltia, mort o per absencia, deffalliment o altre qualsevol cas, ell dins lo dit temps de i. any o de mes temps per los honorables Consellers prorogador, no hauie acabat, mès e posat en la forma dessusdita dins la capella dessusdita lo retaula dessusdit.

Die Martis XXIX mesis octobr. anno a nat dni. M.°CCCCLX tercio fuerunt firmata Capitula supradicto per honorls. dnos. Johannem Lull, Raymundum de Valle, Ffranciscum Lobet, Anthonium de Vilatorta et Johannem de Junyent, Consiliarios hoc anno Civitatis Barcne. Et eciam firmata et jurata per dictum Ludovicum Dalmau pictorem promittentem ipsa Capitula tenere et servare juxta eorum seriem et tenorem. Et dicti hono. Consiliarii obligarunt bona dicte Civitatis, et dictus Ludovicus omnia bona sua habita et habenda et juravit.

Testes venerabilis Johannes Carreres mercator, discretus Bnus. Monserrat not. et subsindicus Ba. Pns. Cabal virgarius dictorum hon. Consiliariorum et Bnus. Rotlan scriptor.

Die Sabatti XV mesis novembris anno predicto firmarunt et jurarunt Fferrarium Bertrandi, Phelipum de la Cavalleria fidejussores dati per dictum Ludovicum Dalmau obl. etc. jur. etc. renu. etc. et quemlibet ipsorum insolidum.

Testes sunt discretus Anthonius Brocard not. et Ludovicus Cardona mercator cives Barchne.

Die Martis XVIII dictorum mensis et anni firmavit et juravit Manuel Dalmau fidejussor datus per dictum Ludovicum Dalmau.

Digitized by Google

Testes sunt Ffranciscus de Molis notarius et Bernardus Rotlan scriptor.

Archivo Municipal de Barcelona: Papel suelto.

X

Dimecres 19 Setembre de 1453.

Noverint Universi quod die mercurii qui fuit XVIIII mensis Septembris anno a nativitate Domini M°CCCC°L° tercio, venerabilis Ludovicus Mayol et Johannes Prohia jurati anni presenti villæ Sancti Ffelicis Guixelensis, una cum Antonio Mercader, absente ex una parte et *Honoratus Borrasa* pinctor civis Gerunde ex altera parte facerunt, tractarunt et crearunt Capitulo et evinencia super quadam tabula fienda in spacio que est inter beatæ Virgine Mariæ et Sanctu Felice in modum contentum in dictis capitulis que sunt tenoris sequentis:

En nom de Deu sia e de la Verge Maria, com sia stat, pactat e convengut entre los honorables senyors de Jurats de la villa de Sant Ffeliu de Guixols de una part, e Honorat Borrassà, pintor, ciutedà de Gerona, de la part altre, presents e entervenits los honorables Ffrancesch Spital, Johan Ramon e Bernat de Pau, de la dita vila, e los venerables frares Ffrancesch Castell, prior, Ffrancesch Vidal, mongos, los discrets Pere Jofre, prevera de la dita Vila, en e sobre una pessa del rerataula major del cap del Monastir qui sha a ffer, la qual pessa sa a ffer star en lo spay entre la Verge Maria e Sant Ffeliu, la qual pessa sa a fer ab la manera e storias seguents:

Primo que lo dit Borrasà hage e sia tingut a ffer la dit taula qui ha de estar en lo spay entre la Verge Maria e Sent Ffeliu, ten gran e ten ample que tap lo espay qui es entre la Verge Maria e Sant Feliu.

Item mes que lo dit Borrasà hage a ffer un pilar semblant de aquells qui ja son possats ab la dita pessa e son a dins la dite taula hage e sia tengut de pintar dues stories segens, ço es, una, *quant mossen Sent Ffeliu preicava en una plaça ab grans gents qui escoltavan lo seu sermó,* e laltra istoria *quant lo rosegaven tot nu per los peus dos mulls jovens per les places e carrers,* e entre les dues histories hage a ffer dues tubes, ço es, una al mig e altra al cap, e baix la dita claravola les dites tubes, emperò tales com aquells qui ja son al rerataula, ço es, ab

Digitized by Google

tals pilós e fulles e que agen esser les dites tubes dabans pus amples que pus stretas, e que tingan las tubes de pilar a pilar.

Item mes que sobre tot la dite taule sage a ffer un gardepols, lo qual sia dargent colrat e corcat lo camp de colós de atsur o de carmin, o de aquelles colors qui al dit pintor sembleran esser belles ab lo gardepols.

Item mes que sobre tot la dita taula hage esser *los camps enbotits e daurats dor fi,* e totes les coses necesaries esser daurades que sien dor fi de fines colors e de bon atsur de Llamaye, e les ymayes ben riques vestides.

Item que lo dit pilar sia semblant com los altres que ja son, ço es, tan gran e tal matex.

Item que los dits honrats jurats donen he hagen a dar per temps de fer la dita taula al dit Borrasà de ci a Sent Pere, Sent Ffeliu prop venidor, e lo dit Borrasà dins lo temps promet de ferla sots la pena deval escrita. E así matex que lo dit Borrasà hage haver de la dite taula a pintar per son salari sexante sinch florins dor dAragó, pagadors en aquesta manera, ço es, de pressen XXI florí, e aprés, quan serà per adeurar, hage haver altres XXI florí, e los restants XXIII florins hage haver quant haurà acabada o feta la dita pessa e possade. Emperò es convingut que lo dit Borrasà hage a ffi la dita taula ajudar e posar de ci a Sent Pere, Sant Ffeliu, e los dits jurats aportarle de Gerona e pagar lo port. E les dites coses prometran tan los dits jurats com lo dit Borrasà cumplir sots pena de XXV lliuras barcelonesas, la qual pena sia gonyade tantes voltes serà comesa, gonyadora les dues parts als dits reratauias, e la terça part a la Cort qui fui a la exequció.

Que capitula & &.

Archivo Municipal de San Feliu de Guixols: Manual de Acuerdos de 1453-1455.

Después van figurando en distintos plazos las ápocas de los plazos.

Comunicado por el oficial del Archivo de la Corona de Aragón, D. Eduardo Hurtebise.

XI

Any 1453-1454.

Lo nom de Nostre Senyor humilment implorant.

Nosaltres, en *Pere ça Closa* e *Guillem Verti,* pinctors, ciutadans de

Digitized by Google

Barchinona, consols lany present de loffici dels pinctors de la dita ciutat de Barchinona. Attenent nosaltres, per rahó de nostre art e offici de consols, haven plen poder de declarar e de termenar tots debats e questions quis moguen en lo dit nostre offici de pinctor, e com ara novament sia devant nosaltres preposada una certa questió o debat per en Jacme Torner Fuster, ciutadà de la dita ciutat, marmessor e executor unich e insolidum den *Ramon Isern,* quondam, ciutadà de la dita ciutat, axí per rahó e ocasió de la soldada que lo dit Ramon Isern quondam, dementre vivia, prenia en lo obrador den *Benet Martorell,* quondam, pinctor, ciutadà de la dita ciutat, com encara dels jornals de obrar e pintar per ell dit quondam Ramon Isern en lo dit obrador, com per rahó de differencia de comptes com al per qualsevol altre rahó, dret, titol, scrits e consernits lo die del obit del dit Ramon Isern quondam, fets e pertanyents en qualsevol manera. E per la dita rahó sia en un altre stat fet la instancia del dit marmesor un manament de part del magnifich regent virrey que la dita questió e debat nosaltres per tota la present setmana haguesem a decessir, sots certa pena en lo manament, ab tot efecte, segons som tenguts e sobre les dites coses nostre conciencia purgar, e la dita questió e debat decesir e determinar, e en aquella ffi perpetual imposar, axí en vertut del dit manament com per lo poder que nosaltres havem en las questions e debats quis moven en lo dit art e offici per rahó e per ocassió de aquell, e per major expedient nostre e conformació hagam aiustat Consell de prohomens del dit art e offici, en lo cual Consell sian stats presents los senyors en *Jacme Vergós, Luys Dalmau, Johan Squella, Johan Oliver* e *Guillem Plana,* pinctors, ciutadans de la dita ciutat, prohomens, de part nosaltres en aquest acta presents e a nos associats. Qui en temps en nosaltres an vist privadament e reconagut un full de paper scrit per lo dit Ramon Isern, quondam, en lo qual se nombren tots los jornals de obrar e pintar fets per ell dit Ramon Isern en casa e obrador e fòra casa del dit quondam Benet Martorell, en el cual full de paper en part es escrit e verifficat de mà del dit Benet Martorell, quondam, mitgensant lo qual full de paper denota que netre la dita soldada lo dit Benet Martorell dava e pagava, e dar e pagar era tengut al dit Ramon Isern, quondam, los dits jornals, ço es, per quiscun jornal IIII sous VI. La qual cosa, segons las nostras consciencias, e dits dels dits prohomens, era molt condeceint e de gran equitat, car sens aquells dits jornals de la dita soldada lo dit Ramon Isern quondam bonament no y poguera viura ne mantenir casa axí com feya. Per ço nosaltres dits consols, ensemps ab los dits

Digitized by Google

prohomens e altres en semblants actes experts e savis, haven vist e reconagut, remirat e mirat lo dit full de paper, com altres comptes de e per los quals trobariem lo dit Benet Martorell e ho sos hereus o succehidors, o debens destinadors, enertomadors al dit Ramon Isern vint lliuras barchinoninas, e ultra en agut Deus en aquestes coses devant nostres ulls declaram e la interin e motiu nostra e dels dits prohomens manifestam que los dits hereus e succehidors del dit quondam Benet Martorell hagen e sien tenguts, dar e pagar al dit Jacme Torner, marmessor demunt dit, axí per rahó e ocassió de la dita soldada e jornals, com defferencies de comptes e deutes deguts de temps passats, com per altres qualsevols rahons e causes en las quals lo dit Benet Martorell e o sos hereus fosien tenguts ne obligats al dit Ramon Isern fins lo dia del seu obit las dites vuit lliures barchinonenses, les quals ab la present al dit Jacme Torner, marmessor demunt dit, adjudicam e ab lo pressent los dits hereus o succehidors o debens detenidors del dit Benet Martorell en aquelles vint lliures en dar e pagar al dit marmessor condempnam.

Encara mes nosaltres dits consols ab la present nos aturam e retenim plen poder de interpretar o corregir e finenar totes e sengles coses antigues e dumptoses o de correctió dignes de si algunes en la present nostra declaració no appareran ara o en sdevenidor una vegada e moltes, e aytants com per les dites parts o per la une de aquelles ne serem com sens sequesta de aquellas segons a nosaltres sia vist fahedor.

Archivo de Protocolos de Barcelona: Manual de Antonio Vinyes, en la bolsa del manual de los años 1453-1454.

XII

Dimecres 26 Novembre de 1455.

Capitols fets, firmats, concordats e convinguts entre lo raverend frare B. Abbat de Ripol, de una part, e en *Jacme Huguet,* pinctor, ciutedà de Barchinona, de la part altre, de e sobre les istorias que sian a pinctar en lo bancal del retaule de Madona Santa Maria del Monastir de Ripol:

Primerament: lo dit Jacme Huguet, pintor, convé e en bona fe promet a lo dit ravarend mossen lo Abbat, que en las ystorias primeras de la part dreta del dit banchal, so es, en la primera casa, pintarà la

Digitized by Google

istoria de la Sena, stant Jesuchrist en la taule ab los dotze Apostols. E en la segona casa pintarà con *Jesuchrist feu oració en lo hort de Gericó.* E aprés en les altres dues ystories de la part esquerra del dit banchal, en la primera casa pintarà *com portaren a crucificar Jesuchrist ab la Creu al coll, acompanyat de Juexes, demostrant com la Verge Maria, Sent Johan e Sent Pere lo acompayaban.* E en la segona e darrera casa del dit bancall sie *asseguda la Verge Maria al peu de la Creu ab lo Jhesús mort a la falde e ab totes les Maries, e Joseph e Nicodemus.* Més avant promet lo dit Jacme Huguet al dit mossen lo Abbat que en las tres cases del tabernacle (pintarà *la Verge Maria ab lo Jhesús),* ço es, en la casa del mig se pintarà *lo Crucifix hi la Verge Maria e Sent Johan.* En la casa de la pastoreta del dit tabernacle (pintarà *la Verge Maria ab lo Crucifix)* Jhesús al bras. E en la part squerra del dit Tabernacle sie *mossen Sent Benet assegut.* Mes avant es convengut entre los dits mossen lo Abbat e Jacme Huguet promet en tots los campés e diademes de les imatges qui necesari hauran de les dites ystories totes aquelles embotirà de guix e daurarà dor fi com se pertany. E per semblant deura dor fi tota lobra de taula qui acompanyarà lobra de les dites ystories. E mes promet fer es quiscuna ystoria una imatge vestida de fin atzur dAlamanya e mes fi mester serà. Mes avant lo dit Jacme Uguet haurà a fer en las sinch casas qui son en lo detras del dit bancal sinch mitges imatges com nos puguen mostrar molt, ço es, en la casa del mitg *Jhesu-Christ tenin lo calçer ab la ma, demostrant la ostia dins lo calçer,* e en les quatre cases restants haya a pintar *quatre mitges ymatges de profetes,* e aquelles qui millor fassen el fet de la consagració e que les haia acabar de blanch e de negre. E, per tant, que les dites sinch cases, ab les dites sinch mitges ymatges, isquen, e si mostran milor sie pintada la obra de talla qui las sinch dites cases acompanyen al detràs del dit bancal de groch perque don semblança dor e perque la (blancó) isque dels campers. E totes les dites coses lo dit Jacme Huguet promet fer ab tota aquella perfectió ques pertany.

Item lo dit mossen lo Reverent Abbat, per sguard e contemplació e remuneració dels traballs e despeses que lo dit Jacme Uguet a de fer en totes les desús dites coses o per preu o salari de tota la dita obre, convé e promet al dit Jacme Uguet li darà e pagarà en la forma seguent: vuytanta florins corrents valents onse sols florí, ço es, ara de present vint e quatre florins e sis sols, e los restants cinquanta sinch florins e sinch sols en sie dues aguals pagues, ço es, la una meytat com lo desús dit retaula serà enguixat e deboxat e a punt pera daurar, e laltre meytat com serà de tot acabat.

Digitized by Google

Item mes es convingut entre lo dit mossen lo Abbat e lo dit Jacme Uguet, que ell lo dit Jacme Uguet haia e haver acabadas totas las desús dites cosas, sots la pena desús scrita, de ci a la festa de Madona Santa Maria del mes dagost primer vinent.

Item mes son dacort les dites parts que en cas que lo dit Jacme Uguet no fes la obra ques pertany en lo dit retaula e bancall, e lo dit mossen lo Abbat no y sie content, que sobre lo ber acabar de la dita obre es entre las ditas parts alguna differencia o debat que sobre la dita differencia o debat, cascuna de las dites parts haian starse a la pena desús scrita, haian a starse a dita determinació del senyor en *Matias Bonafè*, ymaginarius, lo qual cascuna de les dites parts de present eleges.

Totas las ditas coses per la una e laltre promeses convenen e prometen les dites parts, ço es, la una a laltre e endessemps de tenir, cumplir e observar, sots pena de vint y sinch lliuras barchinonenses, gonyadores les dites parts per la part obedient e per qui no starà de complir les dites coses. E per la restant terça part al official qui n farà la exequció, ab restitució de messions e obligació de bens mobles e inmobles, haguts e hauradós. *Quod juramus*, &.

Volen les dites parts que dels presents capitols e de cascuna de aquells sien fetes una e moltes cartes ab totes e sengles clausulas, renunciacions e juraments a coneguda del notari dels presents capitols substancia del fet no mudada.

Archivo de Protocolos de Barcelona: Manual del notario Antonio Vinyes.

XIII

Die sabbati XXVIII predicti mensis Februari, anno a Nativitate Domini MCCCCLVI.

Ego *Guillelmus Martini* pinctor civis Barchinona. Attendens quedam capitula facisse inhita (?) concordatum et firmatum inter me ex una partem et juratos probihommes locorum di Sado e di Riber presentis ex altera in et super quodam retabulum per me faciendo in ecclesiae parrochiali Sancti Donati loci de Sado quorum capitulorum tenoris talis est.

En nom de Nostre Senyor Jesuchrist e de la humil Verge Maria

Digitized by Google

mare sua, he de lo gloriós mon senyor Sanct Donat, patró e advocat de la iglesia he rectoria de Sadao, hon sia notori a tothom com disabte XXI del mes de Febrer del any de la nativitat de Nostre Senyor Jesuchrist M.CCCC.LVI foren concordats he fets capitols entre los homens jurats e prohomens de Sadao e de Riber, de una part, e den Guillem Martí, pinctor, ciutadà de Barchinona, de altra part, per un retaula, lo cual ha fet lo Jacme Reig, esmaginayre, de fusta, per la iglesia de Sadao, sots *la invocació de Sanct Donat,* segons la forma dels capitols seguents:

Primo que los dits jurats e prohomens han a donar al dit Guillem lo retaule acabat ab tot son cumpliment, tant com toque la fusta.

Item lo dit Guillem Martí promet pintar la *imatge de Sanct Donat,* ço es, tota la casulha de or fi brunit he la crossa he mitra, he là hon menester serà, e lo camis blanch los enversos de la casulha datzur dAlamanya; lo restant de la dita imatge, segons se partany a la fresadura, sinó entallada, aya embotir e metre daurar dor fi, e lo dit Guillem ha pintar la casa de la dita imatge vermella e verda brocada dor fi.

Item farà lo cel dor bronit fi; la claudor bronit ab los verduchs.

Item pintarà en los costats del dit retaula, ço es a saber, en los espays de cada post, tres historias de montsenyer Sanct Donat aquelles que los dits prohomens deliberaran, peró los camps seran dor fi.

Item pintarà en los dos espays del banqual dos himatges, ço es, en la una *Sent Macari,* en laltra *Sent Bernardi.* En lo tabernacle, en mig *lo Crucifix,* a la part dreta *la Verge Maria,* a laltra *San Joan,* com se pertany.

Item pintarà en las portas del dit retaula dos imatges, ço es a saber, en la una *Sant Pera de las claus,* en la altra *montsenyor Sant Pau de la spasa,* los campés dor fi, e los campés embotides.

Item promet e obliga lo dit Guillem daurar lo tabernacle e los portals e laspiga, tubes, pilas, xampanyes e tota lobra entretallada e campés e diademes, e allà on menester serà, dor fi brunit, axí com se acostuma en retaulas, e fòra en cascuna istoria una imatge datzur dAlamanya, e totas les altres colós fines, e totes los camps embotits en tot llà hon seran menester e picats.

Item mes farà los guardapolvos embotits e argentats e colrats segons la costuma en retaulas.

Item promet e sobliga lo dit Guillem donar lo dit retaula acabat ab tot son compliment, axí com sapartany, dací a la festa de Nadal primer vinent, sots pena de XX lliuras moneda Barchinona, aplicadora

Digitized by Google

la meytat en aquell official real que serà seynat executar la dita pena, laltra meytat sia guanyada a la part acusant.

Itèm mes promet lo dit Guillem e sobliga donar bon compliment en las cosas demunt dites ha coneguda e ha juy, ço es, dels consols dels pintós de la ciutat de Barchinona.

Item mes, i en pres les dites parts, qui sis fallís en la dita obra que no fos specifficat en los capitols demunt scrits, que dos homens hi agen a dir a consell dels pintors de Barchinona per part de Sadao e de Riber.

Item es convengut entre las parts que lo dit Guillem aie a donar bonas fermences e bastants dintre Barchinona.

Item sobligan los dits jurats e promens donar e pagar lo dit Guillem Martí, per preu del dit retaula, ço es, a saber, C.L. florins de moneda corrent en Barchinona, los quals li haien a dar en quatre pagas, ço es, de com X.L. florins.

Item con lo retaula serà enguixat e diboxat e aparellat pera daurar, li haien a dar XXX. florins.

Item con lo retaula serà acabat laurar portar a la iglesia de Sadao e lagen posat, li haien a dar XL. florins.

Item lo restant, que son XXXX. florins, a cumpliment de pago del dit preu, li haien a pagar daçí a la festa de Tots Sants de lany MCCCCLVII.

Item es enprès entre les dites parts li haien a fer les pagues axí com es enprès sots les penes demés contingudes.

Cancelóse el martes 7 de diciembre del año 1457.

Archivo de Protocolos de Barcelona: Manual de Juan Anthoni.

XIV

Die Sabbati XV Decembris 1459.

Sit omnibus notum quod ego *Ludovico Dalmaci* pinctor civis barcinone confiteor et recognosco vobis venerabili Bernardo Ferrari ville de Matarone et Anthonio Mas dey Casteller prohomines eiusdem Villæ operis anno presenti una cum aliis ecclesiæ eiusdem villæ. Quod in diversas vices sive soluciones dedistis et solvistis mihi bene et plenam ad meam voluntatem omnes illas Quinquaginta

Digitized by Google

quinque lliuras Barchinonenses quas vos in operam jam dictam juxtam formam capitulorum inter me et vos super his in posse Bartholomei Agelli notarius infrascripti, die XXIII Marcii anno a nativitate Domini M.CCCC.L. septimo firmata mihi dare et solvere teneabamini por depingendo quoddam retabulum per me factum in Capella sive *altare Sancte Cecilie* constructa in ecclesia parrochiali dicte ville de Matarone. Et ideo renuntiando excemptionem, &.

Archivo de Protocolos de Barcelona: Manual de Bartolomé Agell.

XV

Dissapte 3 de Febrer de 1460.

En nom de deu capitols fets, inhits, concordats e fermats per e entre en Joan Collell, Jacme Cornelles e Anthonii Collell, de peroquia, de Sant Miquel dOrdeig, de una part, e *Jacme Mesquero,* pintor, ciutedà de Barchinona, de la part altre, de e sobre lo retaule fahedor per lo dit Jacme Mesquero en la dita sglesia de Sant Miquel dOrdeig, en la forma e manera devall scrites.

Primo lo dit Jacme Mesquero promet de fer fabricar e pintar un retaula de fust de larch e altura de deu palms e de ampla de vuyt palms de cana, ab son bancal e tabernacla de tres taules, ab pilars deurats, guardapols e altres coses necessarias, sots *invocació de Sant Miquel,* de bona fusta e secha, bo e rebedor.

Item que lo dit Jacme Mesquero hage e sie tengut pintar e levorar lo dit retaula de bones colors e ymatges, segons la mostra que lo dit Jacme ha liurada als dits parroquians, e en la post del mig hage a fer e pintar en la punta *lo Crucifix, la Verge Maria e Sant Johan,* e en la post del mig la *ymage de Sant Miquel, ab una figura de diable als peus* e en les dues posts dels costats fer e fabricar en quescuna dues ystorias de Sant Miquel acustumades de pintar.

Item que lo dit Jacme Mesquero hage metra en totes les diademas de les ymages or fi, e en lo tabernacle, e en la entalla o merlers hage metra e daurar dor ffi; e en lo camp del retaula bones colors.

Item que lo dit Jacme Mesquero hage haver fet e acabat lo dit retaula bo e rebedor daçi en la festa de Sant Miquel del mes de Setembre prop vinent, e a liurar aquell als dits perroquians dins la ciutat de

Digitized by Google

Barchinona, e que lo dit Jacme hage a venir a la dita sglesia de Sant Miquel per fer posar lo dit retaula, empero que la fusta e mestra necessaris en posar lo dit retaula hagen a pagar los dits perroquians.

Item es convengut e concordat entre les dites parts que los dits perroquians hagen e sien tenguts donar e pagar al dit Jacme Mesquero, per preu del dit retaula, triginta octo florenos en la moneda corrent en la present ciutat, per les pagues seguents, ço es, de present tres liures, e quatre liures dací a mig any coresma prop vinent, e set liures en la festa de Santa Maria dagost prop vinent, e tota la resta en la festa de Tots Sants primer vinent.

Item es convengut e concordat entre les dites parts que si lo dit retaula no era ben levorat e acabat e obrat de bona fusta, que los dits perroquians no sien tenguts rebre ne acceptar lo dit retaula, hans aquell puxen repudiar, e en aquell cars lo dit Jacme Mesquero hage a restituir totes les quantitats que per lo dit retaule se mostraria haver rebudes.

Item es convengut e concordat entre les dites que si ans mig any del dia que lo dit retaula sia post comptador exien malfeynadures en lo dit retaula o la fusta se torsia e les pintures jornrien en fore, que lo dit Jacme Mesquero hage aceptar e adobar les dits malfeynadures a ses messions e despeses.

Item per les dites coses en los presents capitols contengudes atendre e complir, lo dit Jacme Mesquero dona en fermances en Gabriel Mergui, sastre, ciutadà de Vich, qui in solitum ab lo dit principal e sens ell sie tengut e obligat ab totes clausules renunciationes necessarias.

Die sabbati vicessima tertia februarii anno a nativitate domini M.CCCC.LX., etc., laudarunt firmarunt et jurarunt dicta capitula.

VICH: *Curia Fumada,* Manual 1459-1461, del notario Juan Sellés.

XVI

Die veneris XX mensis Decembris anno a Nativitate Domini M.CCCC.LXX.....

En nom de Deu sia, e de madona Sancta Maria. Amen.

Sobre lo pinctar e acabar lo retaula desús scrit e mencionat, son

Digitized by Google

stats fets e concordats entre lo honorable mossen Francesch Johan de Sancta Coloma, patró del altar desús scrit, de una part, e lo senyer *Jacme Uguet,* pinctor, ciutedà de Barcelona, de la part altra, sots los capitols seguents a ffer e cumplir las coses desús scritas.

Primerament es stat convengut e concordat entre les dites parts que lo dit Jacme Uguet sie tengut de pinctar un retaula ja fet y acabat de fusta nova..... de XXII (?) palms dample e XVII. dalt, lo cual li serà liurat per lo dit mossen Coloma a ses despeses dins casa la habitació den Jacme Uguet..... e acabador e degudament segons se pertany axí dor et datzur e de altres colors, e de guix les ystories..... ço es, la casa que es en lo mig feta..... e en la taula del costat de la part dreta serà pintat (la imatge)..... de *Sancta Catherina,* e en la taula del costat esquert la imatge de *Sancta Magdalena;* en les iii puntes del dit retaula sobre..... imatges..... pintat en la casa primera *lo Crucifix*..... e en la punta o casa de la part dreta la ystoria de *Sanct Bartomeu* o punta squerra la ystoria de *Sancta Magdalena.* E en lo banchal en lo cual hi a sinch cases sie pintat, ço es, en la casa del mig *la Pietat,* ab les armes, e en les dues cares pus prop de la dita Pietat, ço es, una e cascuna part, seran pintadas *dues ystories de Santa Anna,* ço es, cascuna casa una ystorie, e en la casa darrera de la part dreta la dita *ystorie de Sant Bartomeu,* e en la dita casa darrera de la part squerra la dita *ystorie de Santa Magdalena,* e tots los guarda polsos e obres de talla e diademas, pilans e altres coses sobre possades seran deurades e acabades dor fi. Axí que lo dit retaule sie pintat, acabat en la manera demunt dita, be e prestament aprés myls dor se pot, e entendre a sa e bon entendiment, daci a la festa de Sant Barthomeu del mes dagost prop vinent, e lo dit mossen Coloma sie tingut donar e pagar realment de fet al dit Jacme Uguet per son salari e travall, or..... e altres coses necesaries per lo dit retaula e perfecció de aquell, segons demunt es dit, setanta sinch lliures barceloninas, ço es, XXV lliuras de continent, o en el principi del dit pintar, e altres XXV liuras de continent lo dit retaula sia enguixat e deboxat per daurar, e les restants XXV liuras de continent lo dit retaula sia acabat perfetament, segons dit es, perque les dites parts lohant e aprovant..... conformats..... concordia, convenen e prometen la una a la altre de las endesemps, ço es, a dit Jacme Uguet, de pintar, deurar e acabar lo dit retaula, segons demunt dit es e largament especificat; e lo dit Ffrancesch de Johan de Santa Coloma, de pagar e satisfer les dites LXXV liuras per lo dit retaula e pagues dins la present ciutat de Barchinona. E per maior seguretat lo dit Jacme Uguet..... sots pena agradablement de XXV liu-

Digitized by Google

ras, guanyadoras..... dit Mossen Coloma, en quant es la tercera part, a las corto official qui firmarà la exequció, obligantse una part e laltre tots lurs bens.

E volen les dites parts, &.

Ffirmata et jurata fuerint huiusmodi Capitula per dictes partes presentibus pro testibus discreti Jacme Cardona presbitero beneficiato in ecclesiæ Santa Mariæ de Mari Barchinone et Raphaele Baster paratore panum cive dicte Civitatem.

Apoca: Die lune XV mensis Madii anno a nativitate Domini M.CCCC.LXXX.° dictum Petrus Uguet firmat apoca de dictas LXXV liuras quas fuit per salario et laboribus suis quas recepit per manum Johanes Pinol presbiterum beneficiati dictum beneficii &. &. et ideo renuntiando exceptioni facio vobis presentem apocha de dictis LXXV libris.

Testes Benedictus Feu mercator et Johanem Palomares scriptor et Petrus Riffos carnicerus civis Barchinona.

Archivo de Protocolos de Barcelona: Manual de Antonio Palomeras.

XVII

9 Octubre de 1479.

En nom de Deu sia e de la gloriosa Verge Maria e de monsenyer Sant Miquel Arcangel.

Capitols fets, juhits, concordats e fermats per e entre lo honorable mossen Johan Alamany, canonge de la Seu de Vich e rector de Sant Miquel, d'una part, e *lo venerable mestre Domingo Sanç*, pintor, habitant en la ciutat de Barchinona de la part altre, de e sobre lo bancal del retaula de la capella de Sant Miquel.

Primerament es convengut e concordat entre les dites parts que lo dit mestre Domingo hage e sia tengut pintar lo dit bancal, ço es, en lo mig *lo Devallament de la Creu,* e en laltra part *la Resurrectió,* e en laltra part lo *Noli me tangere,* e en les portas del dit bancal, a la una part *langel Gabriel,* e en laltra *Sant Raphel,* e que lo camp sia tot dor alà hon se pertanyara haver or brunit, e picat allà hon se pertanyara. E mes sia tengut ha obrar tot lo bancal fins a les claravoyes be e complidament ab colors bones, pertanyents *segons es acabat lo bancal del retaula de Sancta Maria de la Mar de Barchinona.*

Digitized by Google

Item mes es concordat entre les dites que ans que lo dit mestre Domingo Sanç procehesque en fer lo dit retaula, hage a ffer un *Noli me tangere* ab tota aquella perfectió que porà e aquella sia mostrada al dit mossen Alamany e als honorables mossen Sabestià Sala e mestre Pera Buada, canonges de la Seu de Vich, e aquella vista e reconeguda per ells tots tres si appara a ells tots tres esser bona e passadora, que lo dit mestre Sanç procehesque en pintar lo dit bancal segons demunt es contengut. Declarant, empero, que si les fredors del yvern qui molts anys sesdevenen en aquesta patria qui eran forts, lo dit mestre Domingo no procehesque en fer dita obra fins en lo Març primer vinent.

Item es convengut e concordat que tant com lo dit mestre Domingo Sanç obrarà la dita obra, lo dit honorable mossen Johan Alamany sia tengut provehir e fer la despesa a ell e a un altre companyó seu, e ha un mussó de pa e de vi e de companatge be e rehonablement, e encara sia tengut ferlos un lit dins casa sua.

Item es concordat entre les dites parts que lo dit honorable mossen Alamany hage sia tengut donar per salari de la dita obra al dit mestre Sanç trenta sinch lliures, ço es, deu lliures dins vuyt jorns aprés haurà principiada la dita obra e altres deu lliures feta la meytat de aquella, e les restants quinze lliures acabada tota la dita obra.

Die sabbati nona obtobris anno predicto MccccLxxviiij, etc., laudarunt firmarunt et jurarunt dicta capitula et omnia et singula in eis contenta.

Postea die iiii novembris anno predicto presentibus testibus discreto Johanne Castell presbytero beneficiato vicensi et Anthonio Pers presente dictus Dominicus Sans fecit et firmavit apocam dicto honorabili Paulo Alamany de decem libres pro prima solucione dictarum triginta quinque librarum.

Die duodecimo novembris anno presentibus testibus etc. dictus honorabilis Johannes Alamany ex una parte, et dictus magister Dominicus Sanç parte ex altera desistentes se a dictis capitulis et voluerunt et mandarunt dicta capitula cancellari et anullari.

VICH: *Curia Fumada*, Manual del notario Juan Selles, 1478-1480, folio 193.

Digitized by Google

XVIII

12 Novembre de 1479.

En nom de Nostro Senyor Deu Jeshu Xjust. e de la gloriosa madona Sancta Maria, mare sua.

Capitols fets, inhits, concordats e fermats per e entre lo honorable mossen Johan Alamany, canonge e rector de Sant Miquel de la Seu de Vich, de una part, e *mestre Pere Girard,* pintor, natural de la ciutat de Valencia, habitant en la ciutat de Barchna., de la part altra, de e sobre lo bancal del retaula de la capella de Sant Miquel de dita Seu.

Primerament es convengut e concordat entre les dites parts que lo dit mestre Pere Girard hage e sie tengut pintar lo bancal de dit retaula, ço es, en lo mig lo *Devallament de la Creu,* e en laltra part *la Resurrecció,* e en laltra part lo *Noli me tangere,* e en les portes, a la una part *Sant Pere,* e en laltra part *Sant Pau,* e que lo camp sia dor fi allà hon se pertanyara haver or brunit, e picat allà on se pertanyara. E mes sia tengut obrar be e complidement lo dit bancal fins a les claravoyes be e complidement ab colors bones pertanyents, segons la mostra es stada feta, la qual es en poder del dit mossen Alamany, en la qual es pintat lo *Noli me tangere.*

Item es convengut e concordat que tant com lo dit mestre Pere Girard farà la dita obre del dit bancal, lo dit honorable mossen Johan Alamany sia tengut provehir e fer la despesa a ell, e a un altre companyó, o mosso seu, de pa e de vi e de companatge be e rahonablement, e encara sia tengut ferlos un lit dins casa sua.

Item es convengut e concordat entre les dites parts que lo dit mossen Johan Alamany hage e sia tengut donar e paguar al dit mestre Pere Girard trenta sinch lliures barchinoneses, ço es, deu lliures de present e altres deu liures pera la meytat de la dita obre, e les restants quinze lliures acabada tota la dita obre.

Die duodecimo mensis novembris anno M.°ccccLxx nono presentibus testibus discreto Cipriano Camps presbytero beneficiato sedis, et Anthonio Perers scriptore vicensi dictus honorabilis Paulus Alamany ex una parte et dictus Petrus Girard ex altera laudarunt aprobarunt et firmarunt et jurarunt dicta Capitula et omnia et singula in eis contenta. Et promisserunt et jurarunt.

VICH: *Curia Fumada,* Manual de Juan Salles, 1478-1480, fol. 208.

Digitized by Google

XIX

Dissapte 21 Octubre de 1480.

Ego *Michæl Peris* oriundus civitatis Valentiæ die XIII presentis mensis Octobris ad unum annum primum et continue venturum promete stare vobiscum *Paulum de Montpeller* pictore cive Barchinone causa ad distudi et continuandi dictum officium de pintor et alia servendi vobis et domum vestri in omnibus mandatis vestris licites et honestis de die notumque.

Promitteus vobis quod dicto durante tempore ero vobis fidelis solicitus et intentus per vobis procurando et inutilia per viribus expellendo. Et quod per dictum tempus non recedam a vobis nec servitio vestro absque vestris licentiæ et permissu. Quodquem si contrario fecero dono vobis plenum posse quod possitis me capere seu capi facere et in vestrum servitium reduirem et tornare per dictum tempus ad quod in fine dicti tempus emendabo vobis omnes dies et horas quibus absens fuero a domo et servitium vestrum quamcumque rationis sive causa et siquid malitiarum. Et per his obli. persona et bona mea eorum juramus &. Ad hæc ego Paulus Montpeller predictum aceptans vos dictum Michæl Peris in discipulum promitto vobis quam per tempus predictum porvidevo vobis in cibo et potu quodque tenebo vos et sanum et egrum juxta consuetudinem Barchinonae, et dabo vobis per dictum tempus in remunerationem servicii per vos faciendi novem libras barchinonensis sine aliqua videlicet dilationem; et &.

Archivo de Protocolos de Barcelona, Manual de Antonio Viñes.

XX

Dimecres 23 Janer de 1489.

Convocatio generali Consilio in campo dels Tiradors jusans civitate Barchinone demandato Petri Pujol, Petri Castell, Anthonii Botey et Bernardi Morera Administratorum anni presenti Confraria Sancti. Anthonii peratorum dicte civitatis.

Digitized by Google

Item per los dits honorables Administradors fou proposat que com lo retaula de Sent Anthoni stiga a gran carrech e vergonya de la dita Confraria e per la gran antiquetat daquell, e un mostra en aquell la invocatio de Sent Anthoni. E attès que vuy se ha gran mercat de les faytures per causa dels alamanys quins son, que es necesari per honor de Deu e de Mossen Sent Anthoni que lo dit retaula sie fet de nou attès les moltes ofertas qui hi son fetes.

E per tot lo dit general Consell fou deliberat que lo dit retaula sie fet segons la mostra qui es en poder den Johan Miralles. E que hi sian elegides persones per exhigir les ofertas que hi sian stades fetes segons hun memorial qui es stat fet en lo dit Consell, del cual tenen los dits Administradors e les persones devall dites una copia. E que los dits Administradors ensemps ab los devall scrits, hagen poder de fer fer lo dit retaula e exhigir les dites pecunies. Dar les plen poder tant quant ha lo present Consell sens referiment. E son les persones dites les seguents: Berthomeu Bonynem, Johan Miralles, Jauchme Puymigó, Andreu Bertran, Mutra Vinyes, Julio Spitol, Anthoni Pla, Pere Valls, Anthoni Vidal.

XXI

Capitols inhibits, fets e concordats entre lo senyor Pere Pinol, Pera Castell, Anthoni Botey e Bartomeu Morera, perayres, ciutadans de Barchinona, administradors lany present de la Confraria del Cos de Jesuchrist e de Sent Anthoni dels perayres, de una part, de la dita ciutat, e mestre Miquel Longuer, alamany, fuster e ymaginayre, ciutadà de la dita ciutat, de la part altre, sobre la constructió per dit mestra Miquel fahedora del retaula en la capella del Cos de Jesuchrist o de Sent Anthoni, dins la iglesia del monastir de Sent Agustí de Barchinona, segons se segueix:

Primerament: lo dit mestre Miquel Longuer, alemany, e fuster, ciutedà de Barchinona, convé e en bona fe promet als dits honnorables Administradors de la confraria del Cos de Jesuchrist e de Sent Anthoni, que de ci a la festa de Santa Maria d Agost propvinent ell farà e construirà un retaula de bona fusta dalber neta, barres e pilans. E lo restant pilars, tubes e altres obres de talla farà de bona fusta de pi de quarente, segons la mostre, de les mides seguents, ço es, de la amplaria de la capella dels perayres en la iglesia de Sent Agustí, construida, e

Digitized by Google

de altaria de XXX.VII. palms, per preu de sexanta liures, ab tal pacte e condició que a cascun costat del dit retaula hage de fer tres imatges, cascuna de sinch palms en sus, segons la proporció del camper, ab ses pasteres e tabernacles entallats en la millor manera que ferse puxa. Les imatges faga lo dit mestre Miquel de aquells sants o santes que los dits honnorables Administradors volran e elegirant e de present elegesen les seguens, ço es, en los mes baixos tabernacles *Sent Pere* e *Sent Pau,* en los del mig *Sent Johan evangeliste* e *la Magdalena,* e en los mes alts la *salutació de Nostra Dòna,* e en lo camper del mig la *resurrecció de Jesuchrist* e *Sent Anthoni,* tot embotit. Lo qual preu se hage a pagar en aquesta manera, ço es, de present sis liures, e acabat e posat lo dit retaula en la dita capella vuyt jorns aprés la restanta quantitat.

E lo dit mestre Miquel convé e promet als honnorables administradors demunt dits, sots pena de XX liures, que dins lo dit temps compliria les dites coses en la manera e forma desús dita e segons mils porà, sens tota dilació, ab restitució de totes messions e despeses, e la qual pena sie guanyada la meytat a la part obedient.

E los dits honorables administradors convenen e prometen cumplir les coses desús dites per ells promeses sens tota dilació, ab restitució de messions e despeses, obligantne los bens de la dita confraria. —E tots lo juren.

XXII

Com vosaltres frare Erasme..... del monastir de Sant Agustí, e Joan Conrad, librater, marmessors e excequtors del testament e ultima voluntat de mestre Miquel Longuer, quondam, ymaginayre, fossin tenguts e obligats dels bens de la dita marmesia en dar cumpliment en la construcció del retaula per lo dit mestre Miquel fahedor en la capella del Cors de Jesuchrist e de Sent Antoni en lo monastir de Sent Agustí de Barchinona, en la cual la confraria dels perayres es fundada, segons firma de uns capituls fets e firmats entre els administradors de la dita confraria de una part, e lo dit mestre Miquel de la part altre, e fins açi vosaltres no us siats curats en fer e cumplir les coses contengudes en los dits capitols, ans hage convengut les persones qui de aquestes coses han plen poder recorrer altre mestre ymaginayre qui do cumpliment en lo dit retaule. Per ço en Pera Castell e Pera Pinol,

Digitized by Google

havens de aquestas coses plenament potestat, requereixen a vosaltres dits marmessors que restituyau e tornau als desús dits Pera Castell e Pera Pinol, en lo dit nom, les tubes, les quals havets fetes levar del retaula, oferintse venir a compte ab vosaltres e pagarvos tot ço que saderament vos sia degut. En altre manera protestan contra vosaltres e cascú de vosaltres e bens de la dita marmessoria, de tots messions e interesus e de totes coses licites de prestar. Requerint a vos notari, &.

XXIII

3 Febrer de 1491

Capitols inhibits, fets e concordats entre los senyors en Pere Castell e Guillem Feliu, consols, e dit Pere Castell, Pere Pinol, com avens de aquestas coses plena potestat, ab consell de prohomens del dit offici e confraria sobre la construcció de retaula qui fa en la capella del Cor de Jesuchrist e de Sent Anthoni, instituida en lo monastir de Sent Agustí de Barchinona. E los senyors en Pere Valls, Jacme Sadó, Nofre ça Font, Francesch de Guirart, administradors lany present de la dita Confraria, per cer hi volran de una part, e mestre Johan de Alemanya, ymaginayre, ciutedà de Barchinona, de la part altre, sobre lo acabament del retaula comensat per el mestre Miquel Longuer, quondam, ymaginayre, en la dita capella, sots la forma seguent:

Primerament: lo dit mestre Joan Alemanya convé e en bona fe promet als dits consols e administradors e altres desús nomenats de aquestes coses, havent plen poder, que de açí a la festa de cinquagesima primer vinent ell farà en lo dit retaula les coses que manquen a cumpliment daquell, ço es, lo Jesuchrist, segons la mostra que dada li serà, a conexensa del honorable en Berenguer Palau, mestre argenter, de bona fusta de alber, e de Granesa, que lo dit camper del dit retaule sie fornit.

Item mes que lo front de la pastera sobre lo Jesuchrist hage a esser de les mostres e entretalladas segons son les altres dels costats del dit retaula, ab lur cumpliment.

Item mes, que hage a fer les tubes del bancal de tres quarts dalt, axí envesallades segons les mostres del dit retaule, e millor si millor porà.

Item mes, que si negunes coses mancaren en lo dit retaule per

Digitized by Google

haver compliment lo dit retaule, que lo dit mestre Joan se obligua en adobar aquelles e acabarles segons ho havia comensat lo mestre Miquel.

En lo preu de les coses desús dites per lo dit mestre Johan..... quinze liures, las quals los dits consols e administradors qui forman y volran hagen a pagar..... Joan en los termens a paguar seguents, ço es, de present sinch lliures, e la resta acabat que sie lo dit retaule, e aquell mes ab son compliment.

E mes havant li hagen a donar lo Jesuchrist e les tubes del bancal e del front de la pastera, fets per lo dit mestre Miquel.

E les dites parts loants, aprovants e rattificantse, confirmants, convenen e prometen la una part a laltre endesemps, sots pena de vint lliures per la part contraria faents, conmesedores e adquisidores, ço es, la meytat a la part obedient e les dites coses complir volent, qual pena comesa e no graciosament remesa. No resmenys les dites parts sien tengudes obligades en fer e cumplir les coses desús dites. E per ço les dites parts ne obliguen, ço es, los consols e administradors e altres desús nomenats qui fermar hi volran e lo dit mestre Johan tots lurs bens mobles e inmobles, haguts e havedors, o juren.

Die jovis III mensis Februarii anno a Nativitate Domini millessimo quadrigentessimo nonagessimo primo fuerunt firmata infrascripta capitula per dictas partes.

Testes &.

XXIV

7 Febrer de 1491.

En nom de Deu.

Sobre lo pintar del bancal del retaule de la capella rodona de la Verge Maria de la ciutat de Vich, entre en *Fferrando Camargo, del regne de Castella,* mestre de retaules, duna part, e nAnthoni Robi, manyà, e Pere Sala, parayre, obrers del dit retaule, son estats fets los capitols seguents:

E primerament lo dit mestre Fferrando promet pintar lo dit bancal e fer e pintar en la casa del mig del bancal *la Pietat,* ço es, com la Maria te lo fill en la falda mort, e en la un costat Sant Joan, e a laltre part la Maria Magdalena. E en la casa forana de mà dreta la *concepció de Nostra Dona,* ço es, com Joachim abrassa Sancta Anna a la Porta daurada. E a laltre casa forana de ma squerra com la *Maria*

Digitized by Google

presenta lo fill al temple e com Sant Simeon lo pres als brassos, e en les dues altres cases, en la una con assotaven lo *Jeshús a la columpna*. e a laltre com *Jeshús portava la creu al coll*. E lo dit bancal pintarà, e acabarà, e daurarà, e picarà, e vestirà les ymages de bones colors ab fresadures e brocadures dor, en tal manera que lo dit mestre Fferrando dona aquell bo e rebedor a conaguda de aquelles persones que als dits obrers serà vist en tals coses esperts, e aquell promet acabar de qui à la festa de Pasca de la Resurrecció de Nostro Senyor primer venidora, e dit bancal lo dit mestre seu promet aportar a Barchinona, e aprés de Barchinona assí en Vich, e posar e metre aquell en dit retaule bo e acabat a ses messions e despeses.

Item los dits Anthoni Robi e Pere Sala, obrers demunt dits, prometen al dit mestre Fferrando haver acabat e posat dit banchal, e aquell vist e reconegut, e hagut per rebedor, pagarli de continent devuyt pacifichs dor, o XVIII lliures barchinoneses.

E les dites coses totes e sengles prometen les dites parts la una a la altre e endessemps attendre e complir, tenir e observar ab totes clausules e renunciacions necessaries, e ab restitució e esmena de totes messions, damnatges e interessos, obligants ne la una part a laltre, e endessemps tots, e sengles bens llurs mobles e immobles, haguts e per haver, e de quascú dells acabat, e per lo tot, a tot util de quascuna de les dites parts.

Ffuerunt firmata et jurata predicta capitula et omnia et singula in eis contenta et promisserunt et jurarunt ea et in eis contenta attendere et complere *etc*. die Lune VII Ffebruarii anno a nativitate domini M.CCCC.Lxxxx primo.

Postmodum vero die dominica XVII mensis Aprilis anno predicto presentes testes *etc*. dictus Fferdinandus Camargno fecit apocam dictis Gabreli Robi et Petro Sala de XVIII libris barchinonensibus sibi debitis ratione de pintar e acabar dit banchal quod eis tradidit pictum, et dauratum et perfectum. Et eciam de XIII solidis sibi promissis de moneta currenti in Vico ultra dictas XVIII libras et de IIII solidis pro logerio cujusdam lodicis in qua involutum fuit dictum banchale adeo non devastaretur.

VICH: *Curia Fumada*, XI-XII, Manual del notario Benito de Prat, 1490-1494.

Digitized by Google

XXV

7 Febrer de 1491.

En nom de Deu.

Sobre lo pintar del bancal del retaule del altar de la Capella de la Verge Maria de Pietat, entre en *Fferrando Camarguo,* del regne de Castella, mestre de pintar retaules, duna part, e en Jacme Losada, assaonador, e en Jaume Portella, blanquer, Pere Roca, texidor, e Pere Clors, torner, obrers del retaule de la dita capella, son estats fets e concordats los capitols seguents:

E primerament lo dit mestre Fferrando, tostemps que per los dits obrers dit bancal li serà aportat, o fet aportar en la ciutat de Barchinona, promet pintar, daurar e acabar dit bancal, ço es, en quascuna casa la istoria que per los dits obrers li serà tremesa scrita e continuada en un tros de paper on stan deboxades les cases del dit bancal. E lo dit bancal pintarà, daurarà e acabarà, e picarà, brunirà e vestirà les ymages de bones e condecents colors, ab fresadures e brocadures dor, en tal manera que lo dit mestre Fferrando donarà aquell bo e rebedor a conaguda de aquelles persones en semblants coses expertes que als dits obrers serà vist, e aquell promet haver acabat de qui a la festa de Sincogesma primer vinent, e aquell a ses messions e despeses fer aportar de la ciutat de Barchinona assí en la ciutat de Vich, e posar e metre aquell en lo dit retaule.

Item es concordat entre les dites parts que acabat e pintat per lo dit mestre Fferrando lo dit bancal e aquell esser estat vist e reconegut e hagut per bo, suficient e rebedor, prometen los dits obrers donar e paguar de continent al dit mestre Fferrando setze lliures e deu sous barchinonesos. Axí entès e declarat que per quant lo dit bancal es ya enguixat e en alguna part daurat, que del dit preu de XVI lliures X sous barchinonesos se hage a defalcar e levar lo que degudament per persones espertes serà declarat pertanyer, e deure haver per dit enguixament e daurament fet en dit bancal.

E les dites totes o sengles prometen les dites parts la una a la altre, e endessemps atendre e complir, tenir e servar ab totes clausules e renunciacions necessaries e ab restitució e esmena de totes messions, damnatges e interessos obligants, ne la una part a la altre, e endessemps tots e sengles bens llurs mobles e immobles, haguts e per haver, e de quascun dells acabal, e per lo tot de quascuna de les dites parts.

Digitized by Google

Ffuerunt firmata et jurata predicta Capitula et omnia et singula in eis contenta *etc.* die Lune VII mensis Ffebruarii anno a nativitate domini Millesimo CCCCLxxxx primo.

VICH: *Curia Fumada*, XI-XII, Manual del notario Benito de Prat, 1490-1994.

XXVI

17 Abril 1491.

Sobre pintar lo bancal enfront e portes del retaule de fusta obrat e entretallat en la capella de Sant Bartomeu, fora los murs de la ciutat de Vich, entre mestre *Fferrando Camarguo, pintor, del regne de Castella,* de una part, e en Pere Collell, Jaume Losada e Pereioan de Fabregues, blanquers e assaunador, ciutadans de Vich, havent ne carrech de la dita confraria, son estats fets e concordats entre les dites parts los capitols seguents:

E primerament lo dit mestre Fferrando, pintor, promet de pintar lo dit bancal enfront, e portes del dit bancal, ço es, en les tres tubes del mig pintarà, ço es, en la tuba del mig pintarà lo *devallament de la Creu,* ço es, les III Maries al peu de la creu, e lo Josep Abarimatia e Nicodemus, qui ab sengles scales devallen lo Jeshús de la creu, e lo *Jeshús estigue mig devallat,* e que los dits personatges pintarà e vestirà ab aquelles vestidures com pus honradament porà. E en la tuba de ma dreta pintarà *la Resurrecció,* ço es, lo moniment obert, e lo Jeshús ab III o quatre homens armats. E en laltre tuba de ma esquerra, lo *Noli me tangere,* ço es, lo Jeshús, qui aparech a la Magdalena, e lort ab arbres e verdura, e vestirà aquelles be e degudament, e com mils porà. E en les quatre cases petites pintarà los quatre doctors de la sancta mare Sglesia, ço es, *Sant Agustí, Sant Ambròs, Sant Geronim* e *Sant Gregori,* vestits com a doctors be e honradament, e com millor porà. E en la una porta pintarà *Sant Ffrancesch* e en l'altre *Sant Bartomeu,* e que Sant Bartomeu stigua en la porta de ma dreta. E la resta daurarà e picarà com millor porà, e que tot açò ell donarà acabat e pintat de qui a XV del mes de agost primer vinent. E dit bancal ell metrà, posarà e clavarà en lo dit retaule, e aquell de si sen aporterà a Barchinona, e de Barchinona lo farà tornar e portar en Vich a ses messions, despeses e a risch e perill seu.

Item los dits Pere Collell, Jacme Losada e Pere Joan de Fabre-

Digitized by Google

gues prometen donar e paguar al dit mestre Fferrando, per pintar lo dit bancal, e per port, or, colors e altres coses necessaries a acabar aquell, trenta sinch lliures barchinoneses, pagadores en tres pagues, ço es, per tot lo present mes de Abril la terça part. E altre terça part de qui per tot lo mes de Juny primer vinent. E laltre terça part quant per lo dit mestre Fferrando lo dit bancal serà acabat.

Item es concordat que perque lo dit mestre Fferrando no es conegut per la ciutat de Vich, que ans que lo dit Fferrando rebe alguna part de les dites XXXV lliures do e sia tengut donar caució e seguretat per totes les dites XXXV lliures e per lo dit bancal, a restituir e tornar als dit Collell, Losada e Fabregues.

Item es concordat que ans que los dits Losada, Collell e Fabregues reben o sian forçats de rebre lo dit bancal, aquell hage esser vist e reconegut per aquelles persones que ells volran e elegiran, e si serà rebedor hagen aquell per rebut, e on no fos rebedor lo dit mestre Fferrando los hagués a restituir e tornar lo que nhagués rebut.

E totes les dites coses prometen e juren les dites parts attendre e complir, tenir e servar segons demunt se conté la una a l'altre e endessemps, obligantsne tots llurs bens haguts e havedors largament e bastant.

Ffuerunt firmata et jurata predicta capitula et omnia in ea contenta per predictos *etc.* die lune XVIII Aprilis anno a Nativitate Domino millessimo CCCCLxxxxi.

VICH: *Curia Fumada,* Libro de Sentencias Arbitrales del notario Benito de Prat.

XXVII

31 Janer de 1492.

En nom de Deu.

Sobre lo pintar del retaule de la capella rodona de la Verge Maria de la ciutat de Vich, entre en *Pere Alamany* e *Raphel Vergós,* pintors, ciutedans de Barchinona, de una part, e lo senyer nAnthoni Robi, ferrer, e Pere Sala, parayre, obrers e administradors de dit retaule, son estats fets, inhits, concordats, fermats e jurats los capitols seguents:

E primerament los dits Pere Alamany e Raphel Vergós, pintors, prometen pintar lo dit retaule en la forma e manera devall scrits, ço

Digitized by Google

es, que ells primerament pintaran lo dit retaule, ço es, la taula iusana qui es devers lo portal que ix al palau pintaran la *ymage de Nostra Dona del Roser,* de la mostra per los dits pintors donada. E en la taula qui es sobre dita taula de Nostra Dona del Roser pintarà la *adoració que los tres reys faeren.* E en laltre taula de la part dreta pintarà la *salutació de Nostra Dona.* E en laltre taula cussana la *assumpció de Nostra Dona.* E en la taula qui es al mig sobirana sobre la ymage, pintarà *lo Crucifix ab lo Joan, e ab la Maria, e ab la Magdalena.* E tot pintarà de aquelles millors colors ques porà, competint aquelles, e dauraran, e vestiran los personatges ab brocadures, fresadures e dauradures e picadures. E tot açò prometen fer que passades carnestoltes vinents començaran fer dita obra, e fins que aquella sia per acabada no metran mans en neguna altre obra.

Item los dits Anthoni Robi e Pere Sala prometen donar e paguar als dits pintors, encontinent hauran acabada la primera taula de la Verge Maria del Roser, segons mes o menys els han haver de tot lo dit retaule, *encare que no fossen contents de llur pintura.*

Item es convengut que los dits Robi e Pere Sala hagen a donar e paguar als dits pintors, per pintar tot lo dit retaule, trenta sis lliures barchinoneses, pagadores la una pagua esser feta la mostra de la Verge Maria del Roser, laltre pagua com tot lo retaule serà enguixat, e laltre com lo dit retaule serà acabat.

Item que los dits pintors, a llurs propries messions e despeses, hagen a pintar lo dit retaule, he haver tot ço, e quan hagen necessari axí que los dits obrers nols hagen a donar ne paguar sinó les dites trenta sis lliures, e loch on pinten, e loch on dormen.

Item que los dits pintors pintaran la pastera on està la ymage de Nostra Dona ab domas vermell, ab porpres dor, e *los guardapolsos ab aquelles ymages de profetes e de sants* quels serà dit, e lo camper daurat e picat.

E totes les dites coses prometen fer attendre e complir la una part a laltre, e endessemps sens tot dan e messions de negunes parts, obligants ne tots llurs ben mobles e inmobles, haguts e havedors. E juren.

Ffuerunt firmata et jurata predicta capitula *etc.* die sabbati XXI mensis Januarii anno a Nativitate Domini M.CCCC.Lxxxx secundo.

VICH: *Curia Fumada,* Manual XI-XII, del notario Benito de Prat, 1490-1494.

Digitized by Google

XXVIII

22 Janer de 1493.

Die XXII mensis Jannuarij anno a Nativitate Domini millessimo quadrigentessimo LXXXXIII.

Convocato Generali Consilio in campo tiradorum jusanorum civitatem Barchinone per Jacobum Colomer, Bartholomeum Ferri, Jacobum et Benedictum Masdeu administratores anno presentis confraria Sancti Anthoni paratorum Barchinone fuerunt exposita per dictos administratores in dicto generali Consilio hæc verba in effectu.

Honorables senyors: hoyt havem dir que lo senyor en Pere Pinol e en Pere Castell havien carrech per tota la confraria ensemps ab los administradors en dar cumpliment en la constitució del retaule de Sent Anthony, ço que no haviem trobat continuat en lo libre del offici, e perque es una gran vergonya que lo dit retaule no haie son degut cumpliment en la construcció del dit retaula sens apellar hi los dits Pinol e Castell, los cuals, ocupats en llurs faenas, ab gran treball se porien haver.

E per lo dit Consell, concordablement fou dada potestat als dits administradors que, sens appellar hi los dits Pinol e Castell, puxen demanar de compte a tots aquelles qui hagen rebudes ni administrades pecunies del tall del dit retaule e aquella puxen rebra e convertir en la construcció del dit retaula, donantlos daçò plena potestat quanta ha lo dit present consell, sense referir qualsevulla potestat donada als dits Pere Pinol e Pere Castell si alguna sen trobara, no contrastant com aquella, ab la present hagen per revocada.

Archivo de Protocolos de Barcelona, Manual de Bartolomé Costa, núm. 16.

XXIX

15 Mars de 1493.

Die Veneris XV mensis Marcii anno a Nativitate Domini millessimo CCCCL.XXXXIII.

Nosaltres Anthoni Pla e Franci Camps, perayres, ciutedans de Barchinona, arbitres e arbitradors, loadós e amicables composadors

Digitized by Google

communment e concordable dels entre los administradors l'any present, de la confraria dels perayres de Barchinona, de una part, e lo senyer en Pere Pinoll, perayre, de la dita ciutat, de la part altre. Vist primerament lo compromís per les dites parts en nosaltres fermat, e la potestat en aquell a nosaltres atribuyda, vista la demanda verbal feta per los dits administradors al dit Pere Pinoll de XII lliures, les quals ell ha confesades tenir de la dita confraria, per rahó de la dite construcció del retaule, fet per mestre Miquel Luch, alemany, en la capella del Cors de Jesuchrist e de Sent Anthoni, en lo monastir de Sent Agustí, hoydes les escepcions devant nosaltres allegades per lo dit Pere Pinol, e finalment vistes totes coses vehedores e attesses las atenedores, sia de amigable composició, elegints, pronunciants, sentenciam, arbitralment declaram en e sots la forma seguent:

E com a nosaltres dits arbitres clarament hage constat lo dit Pinol haver confessades haver rebudes les dites XII lliures, e de aquelles haver fet algunes despeses per causa del dit retaule, per ço ab la present nostra arbitral sentencia pronunciam, sentenciam e arbitralment declaram que lo dit Pere Pinol hage a pagar als dits administradors, dins sis mesos, VII lliures XII sous VIIII. E mes avant hage a pagar lo dit Pere Pinoll IIII lliures XII sous III per quitar les tubes, las quals stant en penyora en poder de mestre Conrat, les quals son de pertinencies del dit retaula, fetes per lo dit mestre Miquel Luch. E mes avant hage a pagar lo dit mestre Pere Pinol totes despeses qui son stades fetes per la causa de la contenció qui es stada entre lo dit mestre Conrat, com a marmessor del dit mestre Miquel Luch, axí individualment com arbitral, e en les dites coses lo dit Pere com deguram axí per la part de la dita confreria com del dit mestre Conrat.

Item pronunciam, sentenciam e arbitralment declaram que lo Pere Pinoll hage a fer carta debitoria als dits administradors de les dites VII lliures XII sous VIIII, ab totes clausulas necessarias e ab scritura de terç en la cort del veguer de Barchinona, ab obligació de persones e de bens.

Item pronunciam, sentenciam e arbitralment declaram que pagades les VII lliures XII sous VIIII als dits administradors, los dits administradors li hagen de fer al dit Pere Pinol apocha, ab definició a cancellació del dit debitori.

E tant quant la nostra present arbitral sentencia ab condempnació he una part e laltre condempnan e tant quant sab absolució la una part e laltre absolem.

Item pronunciam, sentenciam e arbitralment declaram que les

Digitized by Google

dites parts hagen a donar a nosaltres dits arbitres, per salari de la present nostra arbitral sentencia, sengles sagells qui cascú valega un real, e al notari lo salari del compromès e de la present nostra arbitral sentencia.

E mes condempnam les dites parts que hagen amologar la present nostra arbitral sentencia dins tres dias primers vinents sots les penes del compromís. — Anthoni Pla, Ffrancesch Camps.

Archivo de Protocolos de Barcelona, Manual de Bartolomé Costa, núm. 20.

XXX

Any 1493.

En nom de Deu sia e de la gloriosa Verge Maria, e de mossen Sent Anthoni, e a honor de la qual los presents capituls e pactes son stats concordats.

Capitols fets e concordats per e entre los honorables en Jacme Colomer, Bartholomeu Ferrer, Jacme Par e Benet Masdeu, perayres, ciutedans de Barchinona, lany present administradors de la Confraria de Sent Anthoni de la present ciutat de Barchinona, de una part, e lo senyor en *Pau Vergós,* pintor, ciutedà de la dita ciutat de Barchinona, de la part altre, sobre la pintura del retaula de fusta situat en lo monastir de Sent Agustí de la dita ciutat, en la capella dels perayres, sobre la qual son stats fets los capitols seguents:

Primerament es concordat entre les dites parts que en lo banchal, ço es, entre cases o spays, ço es, en la primera casa de man dreta, sie *la Cena,* e en laltre la *oració del Hort,* e en laltre la *Presa de Jesuchrist,* ben fornides de imatges e ben acompanyadas, e ben endrapat e ben enguixat, diademas, fresadures, campers, brochats en los lochs pertanyents, e que sie tot dor brunit e picat de belles colors, ço es, datzur, carmesí e altres colors fines, així com se pertany de retaules. Mes que les tubes de dit bancal, e pilars retorxats e revestits, e vases copades pertanyents, tot sia dor fi bronit.

Item mes es concordat que en la casa del mig, ço es, en *la de Deu,* tot lo detras sie de enbrochat dor e datzur, e totes les guies e claus e la vora del portal hont sia Sent Anthoni e peranys del Deu e tabernacle e diadema del Deu, fresadures, e unes carxoffes dor fi en lo suari del Deu, allà hont mester serà e de bons colors pintat.

Digitized by Google

Item es concordat que en lo retaula de la punta, sobre lo Deu, hage une *ystorie de la profesió del Corpus Xistri.* molt ben acompanyada e fornide e acompastada ab bons colors.

Item es concordat que en sis taulas restants de dit retaule, ço es, tres de cascun costat, hagen les ystories que ells volran e delliberaran e aquelles promet lo dit pintor fer en la forma e manera que ells elegiran.

Item mes es concordat que totes les sis imatges del guardapolvo sien ben arresades dor embotit en lo loch hont seguirà o serà mester, e les *cares ben diferenciades la una del altre,* debuxats divisats de colors, e per lo semblant dites imatges e tabernacle e tubeus e pilars e tota la obra de tall, e campers, diademas, fressadures, brocats, tot dor fi com dit es, e de bons colors.

E totes les dites coses per los dits administradors largament expresades, promet Pau Vergós fer ab aquella perfecció que ferse porà, donant en aquell bon esperit, fornint aquell com per dits administradors es demanat, axí lo banchal com tot lo retaule, de bo e fin or, ab tota aquella perfecció que la obra requer, e que tots los brocats sien fets segons lo retaula de Sent Agustí major.

Item lo dit Pau Vergós convé e promet als dits administradors que ell haurà pintat e acabat lo retaula de tot cumpliment e de tota perfecció dací a sis anys, del dia present que los presents capitols se firmaran en avant, comptadors en la forma devall scrita.

Item es stat concordat que, si ço que Deu no vulle, lo dit Pau Vergós moria ans que lo retaule sie fos acabat, que lo haurà pintat de pintura e obra en aquell, sie judicat per tres bons pintors elegidors per abdues parts, abils, entesos en tals coses, e lo qui serà judicat per tots aquells o per los dos sie servat per les dites parts, ço es, que si serà judicat lo dit Pau Vergós deurà haver mes de lo que bestret e pagat li seria, lo qual demés serà los dits administradors qui ara sont o per avant seran, hagen a donar e pagar a sos hereus. E si mes del que haurie obrat en dit retaule lo dit Pau Vergós haurà rebut aquella demesia, los hereus seus hagen a pagar e tornar als dits administradors qui ara sont e per avant seran.

Item es stat concordat e convengut entre les dites parts que lo dit Pau Vergós sie tengut en lo desfer, fer, tornar posar lo dit retaule axí per pintar aquell e aportar en la sua casa com entornar en son loch aprés que serà pintat a tot son risch.

Item es concordat entre les dites parts que lo dit Pau Vergós hage pintar lo dit retaule dins sis anys primers vinents, comptadors del

Digitized by Google

dia present en avant, per preu de doscentas trenta sinch lliures barchinonenses, pagadores en las pagues e formes seguents, ço es, de present quinze lliures, e acabat lo banqual de pintar altres quinze lliures, la restant quantitat a cumpliment de quaranta e sinch lliures acabat de pintar lo Deu e la pastera, ab totes ses pertinencias. Lo qual Deu, banqual e pastera sia pintat dací a Nadal primer vinent. E les restants sinch parts del dit preu, qui son cent noranta lliures, li sian pagades en sinch pagues de aquesta manera: que fetas sinch parts del restant del retaula, que comensant a pintar la una de les dites sinch parts, li sia donada la sexta part del que li tocarà a pagar per la dita sinquena part de les cent norante lliures restantes a pagar del dit preu. E com sien pintadas (mig) la sinquena part, li sie donat laltre terç, e acabada de pintar la sinquena part del dit retaule li agen a donar la restanta terça part a compliment de la dita sinquena part de las dites CLXXXX lliures. E semblantment sie fet de les restantes quatre parts del dit retaule.

E mes avant es concordat entre les dites parts que si sobre les desús dites coses insurtien algunes differencies, aquelles hagen esser determinades e declarades per quatre persones elegidores, dues per cascuna part, a determinació de las quals e de la major part de aquelles les dites parts hagen star.

E les dites parts loants, aprobants, rattifficants e confirmants les dites coses, convenen e prometen la una part al altre endesemps, sots pena de cent lliures barchinonenses, comesedora la meytat a la part obedient e laltre part a la cort, o al Jutge qui de aquella farà la exequció, la qual pena comesa e no graciosament remesa no resmenys les dites parts sien tengudes en cumplir e servar les dites coses. E per major..... de les dites coses..... dit Pau Vergós dona per fermença los honnorables Manuel Pla, ara conceller, Johan Peller, mercader, e *Jacme Vergós, pinctor, pare seu,* los quals aceptants de bon grat la dita fermença, convenen e prometen que ab los dits principals lurs e seus ells seran tenguts en les dites coses. E tots axí principals com per fermançes obliguen tots lurs bens mobles e inmobles, haguts e havedors, renunciant e jurant largament.

Archivo de Protocolos de Barcelona, Manual de Bartolomé Costa, núm. 16.

Digitized by Google

XXXI

15 Novembre de 1494.

En nom de Deu.

Sobre lo pintar del retaule de la capella de Nostra Dona de Pietat de la ciutat de Vich, entre los honorables n Anthoni Ferrament e Galceran Grau, consellers, lany present, de la dita cjutat, ensemps ab los honorables en Joan Costa e Pere Rusquelles, absents, administradors de la dita capella, e los venerables en Gabriel Beulo e Joan Toro, parayre, obrers de la dita capella, duna part, e mestre *Pedro Vello, pintor del regne de Castella,* de part altre, son estats fets, concordats, firmats e jurats los capitols seguents:

E primerament que lo dit mestre Pedro Vello promet que ell pintarà e acabarà dit retaule bé, complidament e deguda *ab oli de linós.* E que pintarà en una taula *la salutació de la Verge Maria,* e en una altre taula *la Nativitat* e *adoració dels tres reys.* E en laltre taula *la Resurrecció.* E en laltre taula lo *Noli me tangere de la Magdalena,* e pintarà en los costats del dit retaule *los quatre doctors de sancta mare Sglesia,* e en lo mig, dalt, *dos angells qui tenen lo senyal de la ciutat.* E vestirà e acabarà los personatges be e complidament, e de aquelles colors, a coneguda dels dits honorables consellers. E daurarà ab brocats, fresadures e picadures, e ab aquelles insignies que los dits personatges requeren. E daurarà tot lo dit retaule de or per totes aquelles parts aon serà necessari. E que lo dit mestre hage a fer açò a tota messió a despesa sua, exceptat de or, que los dits administradors e obrers li hagen a donar. E que la dita obra hage a començar de qui a per tot lo mes de Janer primer venidor, e que ell no farà ni metrà mans en altre obre fins aquesta sia acabada.

Item lo dit Joan Toro promet lexar al dit mestre una cambre e un lit pera dormir en la sua casa, aon lo dit mestre puxa fer dita obra.

Item los dits honorables administradors e obrers prometen paguar al dit mestre, per pintar e acabar dit retaule, vint e set lliures e deu sous barchinonesos, les quals li prometen paguar en aquesta manera, ço es, que quant lo dit mestre haurà feta la quarta part de dit retaule, li pagaran la quarta part del preu, e quant haurà feta la meytat, per semblant la meytat del preu. E quant haurà acabat lo dit retaule, li pagaran tot lo restant. Emperò entre tant lo dit Joan Toro promet bestraure al dit mestre per despesa ço que haurà mester tot jorn.

Digitized by Google

E les dites coses prometen e juren les dites parts, ço es, la una e laltre, e endessemps fer attendre e complir e contra aquelles no fer o venir sots obligació de tots llurs bens ab totes clausules e renunciacions necessaries.

E volen les dites parts que dels presents capitols sien fetes a dites parts e a quascuna delles tantes cartes com ne seran demenades substancia en res no mudada.

Die sabbadi XV Novembris anno a Nativitate Dominis M.CCCC. Lxxxxiiij fuerunt firmata et jurata predicta capitula et in eis contenta.

VICH: *Curia Fumada,* Manual XIII-XIV, del notario Benito de Prat, 1494-1497.

XXXII

25 Novembre de 1495.

Die mercurij XXV mensis Novembre anno a Nativitate Domini M.CCCC.LXXXX quinto.

Los honorables Pere Claret, Mateu Jover, Johan Seguer e Salvador Monts, administradors lany present de la dita confraria, faent açò ab consell e delliberació de prohomens de la dita confraria, veent lo dit *Pau Vergós* que havia a fer la dita obra del dit retaule *esser defunct* e per consequencia se age haver altre OBRER qui acab la dita obra, es stat concordat que en *Rafael Vergós,* pintor, *germà del dit Pau Vergós,* acap e emprenya la dita obra com aquell qui es agut per suficient. E per çò los dits Administradors de una part e lo dit *Rafael Vergós* de la part altra, convenen e prometen luna part a laltre endessemps que servaran los capitols demunt dits segons en aquells son continuats, retenguts als dits administradors, segons desús es dit, que si la obra no se exia segons se pertany que a coneguda de mestres comunment elegidors la dita obra, li puga esser levada, pagantli lo que fins en aquella hora hauria fet, e lo dit Rafael Vergós age renovar las fermanças damunt donades.

Archivo de Protocolos de Barcelona, Manual de Bartolomé Costa, núm. 16.

Digitized by Google

XXXIII

Dijous 11 Febrer de 1497.

En nom de Deu e de la gloriosa Verge Madona Sancta Maria, mare sua. Amen.

Sobre la concordia de la pintura faedora en lo retaula de la Verge Maria, en la iglesia parrochial de Sent Martí de Theyà, del bisbat de Barcelona, concordada e tractada entre en Jacme Corbeu, alias Armengol del Masnou, e en Pere Noguere, menor de dies, abdosos de la dita parrochia de Sancta Maria de Theyà, obrés de la dita iglesia, de una part, e en *Pere Alemany* e *Rafel Vergós,* pintós, ciutadans de Barcelona, de la part altre, son estats fets e concordats los capitols següents:

Primo: que los demunt dits Pere Alemany e Rafel Vergós, pintors, facen e ofer facen les obres de dita pintura ab la forma següent:

Primo: en la pastera starà la *ymage de Nostra Dona* de Althaya, e que sie *separada en la cara e mans,* e allí ont serà mester que la dita pastera sie pintada ab aquesta forma, ço es, daurada e enporprada de atzur e carfoxas dor los arquets, e la volta daurats dor fi. E los pandents de la volta de atzur, ab stellas dor fi. E los campells dor brunyit.

En lo banchal, en lo qual ha sinch cases en la care del mig, la *Pietat* ab les armes de Jesuchrist en lo camper datzur, e les armes dor tuat. E lo moniment jaipiat de carmini.

En la segona cara al costat de la Pietat a part dreta, ha de haver *miga ymatge de Sanct Hieronim un cardenal e mig leó.* E que la ymatge de Sant Hieronim hage la capa de carmini ab la labradura datzur. E lo camper dor fi.

En laltra cara, a part sinestra, al costat de la Pietat, *mige ymatge de Sanct Agusti,* com a bisbe, ab la capa a brocat. E lo camper dor fi.

En la casa forana, a part dreta, es la *ymatge de Sant Lop,* com a archebisbe, ab la capa de brocat e lo camper d'or fi.

E en la forana, a part sinestra, *Sancta Barbera* ab lo camper dor fi.

En la casa del retaula baixa a part dreta, la *imatge de Sanct Sebastià,* com aflagellat ab los sarjants qui asagetan ab lo camper dor fi, e que les images sien de bones colors qui satisfassen segons lo retaule.

Digitized by Google

En la casa baxa, a part sinestra, la *imatge de Sant Roch* com a pelegrí, en lo camper d or fi.

En la casa alta del dit retaula la *Anunciació de Nostra Dona,* vestida datzur lo mantell, o la roba de carmini, e langell que hage lo manto de carmini, ab lo cetre ab lliris, segons se pertany.

En la casa alta, a part sinestra, la *Nativitat de Nostra Dona.* E que lo Jesuchrist sia en lo pesebre, e al un cap sia la imatge de Nostra Dona integra, e altre cap la ymatge de Joseph, ab los pastors, *ab semblant gent qui sont en lo retaule de Sant March de la Seu de Barcinona,* ab tota la ystoria pertinent.

E en la cara subirana alta la *Coronació de Nostra Dona,* ab la semblant forma, ço es, que a la part dreta sia la ymatge de Deu lo pare, e a la sinestra lo Jesuchrist, e al mig la ymatge de Nostra Dona, e que los dos, ço es, que Deu lo pare e lo Jesuchrist, qui la coronen. E sobre lo Sanct Esperit. E allí ont satisferà dos gerobins, tota obra de talla, ço es, sembranas, pilars, tubes, arxets dor fi brunyit. Los campers, fresadures e diademes embotits dor fi allí ont se pertany, guarda polvos de or fi enbotits e picats; les quals coses demunt dites totes e sengles prometen fer los demunt dits Pere Alemany e Rafael Vergós, e qui sen dells de si per tot lo mes de maig primer vinent les e degudament, e que feta lobra, sinó als dits obrers, que en tal cars sia vist per quatre persones abtes en les dites coses, elegidors per les dites parts, ço es, duas per quiscuna part. Es lo preu de tota lobra demunt dita XXXII lliures barcinonines, pagadores en aquesta manera, ço es, la terça part de continent comensaran lobra, e laltra terça part quant serà deboxat lo dit retaula, e la restant terça part quant serà acabada la obra.

Item lo dit en Jacme Corbera, alias Armengol del Masnou, e Pere Noguere, menor de dies, obrers demunt dits, convenen e prometen als dits Pere Alemany, Raphael Vergós, quels pagaran les dites XXXII lliures qui son preu de dita obra, forma e manera desús dites.

E les coses demunt dites, totes e sengles prometen les dites parts atendre e complir, tenir e servar, sots pena de XV lliures de la dita moneda, adquisidora per la terça part al honorable Veguer de Barcinona, e a qualsevol altre official quin faria la exequció, e per les dites restants parts a la part obedient, qui solia tenir e complir la dita concordia, e pagadora per la part qui contrafora e no res menys les dites coses totes e sengles se hagen a complir ab tot effecte. E la qual pena sia comesa tantes vegades quantes en dites coses seria contrafet. E per açó ne obliguen dites parts la una al altra e a ells endesemps tots e

Digitized by Google

sengles bens llurs, e de qui son dells per lo tot ab totes renunciacions necessaries e oportunes, e axi ho juren.

Finita e jurata fuerunt predicta capitula et omnia per omnes dictas partes die sabbati XI Februari anno a Nativitati Domini millessimo quadrigentessimo nonagessimo septimo. Presentibus testibus discreto Michaele Serra notario habitatore et Joanne Aroles paratore pannorum lene cive Barcinone.

Apoca. Lunes 4 Septiembre 1497. Testes Bernardo Mathoses, beneficiado de San Miguel del Pino.

Archivo de Protocolos de Barcelona, Manual de Marcos Busquets, núm. 5.

XXXIV

15 Febrer de 1498.

Die jovis XV mensis Februarij anno a Nativitate Domini millessimo CCCC.LXXXXVIII°.

En nom de Deu sia y de la gloriosa Verge Madona Sancta Maria y de mossenyer Sanct Miquel Archangel. Amen.

Capitols fets y concordats per entre lo honorable en Bernat Roger, balle de la pobla de Calella, del terme de Montpalau, de una part, e lo senyer en *Rafael Vergós* e *Pere Alemany,* pintors, ciutedans de Barchinona, de la part altra, sobre lo pintar lo retaule, lo qual lo dit Bernat Roger fer fer en la forma devall scrita:

Primerament: los dits Rafael Vergós y Pere Alemany prometen pintar e fer pintar al dit Bernat Roger un retaule del qual ell los hage donar lo fust, e açò dins la present ciutat de Barchinona en aquesta forma, ço es, en la pesa mijana del dit retaule ha haver pintar la *image de Sanct Miquel, armat en blanch,* ab spasa y lança, lo diable als peus, e en la punta dalt del dit retaule prometen pintar *Jesuchrist crucifical,* e al costat dret la image de la Verge Maria, e al altre costat que sie la ymage de Sant Joan Evangelista. En les peces dels costats, en que hauran dues cases, en quascun costat cuatre istories de Sent Miquel, aquelles que los dits Rafael Vergós e Pere Alemany volran e conexeran. E en lo banqual del dit retaule, ço es, en lo mig del dit banqual, la *ymage de la Pietat,* e en les altres cases del dit banchal aquelles ymages que lo dit Bernat Roger volrà. Los campers del dit retaule e les diademes e fressadures embotides e daurades, los pilars e xambrans,

Digitized by Google

tubes e crohers, tots daurats dor fi brunyit. Les polseres de arget cobrat, ab los senyals que lo dit Bernat Roger volrà. E açò prometen de pintar los dits Rafael Vergós e Pere Alemany a tot llur cost e messions e despeses, axí de or com dargent, e altres colors bé e complidament daçí a la festa de Nadal primer vinent, ço es, lo bancal e la pessa mijana daçí per tot lo mes de Juliol primer vinent, e lo resta del dit retaule a compliment dací a la festa de Nadal primer vinent, cumplidament e ben acabat, axí com se pertany, a coneixensa de dos pintors, aquells que lo dit Bernat Roger volrà e elegirà.

Item lo dit Bernat Roger promet donar e pagar als dits Rafael Vergós e Pere Alemany, per preu de tota dita obra, XXXI lliures X sous, ço es, ara de present X lliures XX sous, quan sian acabats de pintar los dits peça mijana e bancal, e les restants XI lliures X sous, quant sie acabada tota la dita obra, e açò sens alguna dilació, ab obligació de tots sos bens.

Item los dits Rafael Vergós e Pere Alemany confessen e reconeixen al dit Bernat Roger haver agut e debut de comptants les dites X lliures de la dita primera paga, a solució de les quals le sie fermen apoca.

E les dites coses totes e sengles, segons damunt son contengudes, convenen e en bona fe prometen les dites parts, ço es, la una part al altre atendre e cumplir, tenir e servar, e contra aquelles no fer ne benir per alguna causa o rahó, sots pena de XXV lliures barchinonines, guanyadores per lo tor a la part observant, e perdedora a la part contrafahent. La qual pena, pagada o no graciosament remesa, no restituenys les coses en los presents capitres contengudes, se haien a cumplir, tenir e observar la una part e laltra se obliguen tots sos bens, e de quiscú dells insolidum renunciant a totes leys contrafaents e lo juren.

E volen les dites parts que dels presents Capitols e de les coses en aquelles contengudes sien fetes a les dites parts, e a quiscuna de elles, tantes cartes o demandes e requestes seran ab totes clausules de scrits opurtunes e necessaries a coneixensa del notari de los presents capitres subscritura nonimada.

Testes magnificus Joannes de Avinyó milites populatis e Vicens Petrus Bonay mercatores Barcinone.

Archivo de Protocolos de Barcelona, Manual núm. 2, de Carlos Mir.

Digitized by Google

XXXV

4 Janer de 1498.

En nom de Nostre Senyor Deu, e della sua gloriosa mare, e dells beneventurats Sant Aloy e Sant Honorat, e della gloriosa Sancta Eulalie.

Capitolls fets e concordats entre los honorables en Jacme Casabona, Joán Soler, Jaume Ribes, Anthoni Robi, procuradors, lany present, della Confreria de S. Aloy, S. Honorat e de Santa Eularie, ab consentiment de dita Conffreria, e mestre *Berenguer Gurea* e *Joan del Pont, pintors,* vuy abitants en le ciutat de Vich.

E primerement es stat concordat que los dits procuradors, ab lo dit consentiment, donan a pintar a dit mestre Gurea tot lo restant del retaule ab los gordapolls vuy dita Conffreria te de fusta, en le qual se contenen set istories, ço es, tres a cascuna pesse dells costats, e una en le pesse del mig, sobre les *ymages de S. Aloy e S. Honorat.* Lo preu de pintar dites set istories son trenta liures de moneda corrent en le ciutat de Vich, les qualls XXX liures dits procuradors prometen pagar a dit mestre en aquesta forma e condició.

Es stat concordat entre los demunt dits, per quant dits procuradors vuy no tenen sinó cerca de quinze liures, les qualls son solls le meytat de dites XXX liures, e preu de dita obra, que no obstant acò dit mestre se metrà en obra, e pintar de present ffins le meytat de les dites VII istories, o per lo valor de dites XV liures. E per que le cantitat de tot lo preu de dites XXX liures se ha haver de caritats e offertes voluntaries dels confrares, per si per ventura nos podien haver compliment a tot lo preu de dites XXX liures.

Item es stat concordat per quan les dites XV liures stan vuy en offertes que lo dit mestre pren a tot son carech e despeses haver e fer levar dites offertes de aquelles qui les ha promesses tos temps que volrà.

E an aquesta menera, fforma e condició los dits procuradors, ab obligació de bens de dita Conffraria, prometen a dit mestre Gurea dar an continent, a el o al qui volrà, lo mamoriall hon son contengudes les dites XV liures, o cerca de offertes, e prestar lur nom, o en altre manere dar loch e cesió de dita cantitat a dit mestre, e tot so, e quant sia mester en exhigir dites XV liures largament, e bastant. E si mes avant de dites XV liures per avant se trobaran, com ab le ajuda de

Digitized by Google

Deu se creu que dits procuradors se obliguen e prometen dar a dit mestre tot lo ques troba en diners, o les offertes en e per lo modo fins a compliment de dites XXX liures, qui es lo preu ab lo dit retaula ho haver tot son compliment de pintar.

Item es stat concordat entre los demunt dits que si en dites offertes havia algú o alguns qui per miseria, o per qualsevol altre manere, no podian pagar que fetes forses degudes per dit mestre, o per son procurador, o en altre manere concordat de tals deutes ab dits procuradors que dits procuradors en nom de dita Confraria se obligan de star de evictió en tal cars a dit mestre de tals deutes.

Mes avant es stat concordat que dit mestre Gurea sia tengut e obligat pintar a totes ses despeses axí de or, colors, e inclusivement de totes altres coses dites set istories, ab *los gordallpos ab alguns profetes e ab lo senyal de dita confraria.* E promet metre en aquelles axí en los campers com pilars, com personatges, com de or, e de collors quant milor no menys justa forma, e modo que stà lo retaule vell qui era de dita Confrerie. Le qual fforma e modo es aquesta:

En le primera taula de ma dreta en le estorie es *com Sant Aloy es nat en le segada. Son los personatges; le mare e lo inffant qui mama, dos seguadors que seguen, lo Rey ab corona, ab dos scuders a caval qui casan portant cans, e falcons, ab una aguilla. Los abilements son le mare vestida de atzur, lo Rey ab un abilement de atzur ab flors de lir de or, lo caval del Rey ab le cella daurada, lo inffant ab diedema.*

En le segona istorie es *quant fo beteyat Sant Aloy* con tals personatges. *Lo infant, o Sant Aloy, ab diadema, tot nuu, un bisbe quil bateya vestit ab capa pontifficall, ab hu vestit com a diacha, ab dos capellans. Lo Rey e le Reyna, ab un ciri quil fan xpistià, ab una donzella, dos scuders. Lo Rey e Reyna, ab corones, vestit lo Rey de atzur ab floreyement dor, le reyna vestida de armini o vermell, ab ffulles dor pel vestit.*

En le matexa istorie es *Sant Aloy vestit de atzur passamanat dor, ab fornal, enclusas e manxes usant de offici de farer, e un jova qui li a manat un cavall, e Sant Aloy a li arencada le cama, e fero lo peu a le encluse.*

En la tersa istorie es quant *Sant Aloy es elegit en bisbe,* sient en una cadira pontifficall, ab III bisbes ab lurs capes e amitres daurades, e quotra capellans, a ni hu qui te una ✠ alta daurada ab una panna en le ma.

En le metexa istorie es *S. Aloy sentat com a bisbe, ab se capa e amitre tal com le demunt dite, ab un altar a modo de dir misa,* ab hu capellà quil serveix, e hun homa qui stà ayenolat devant Sant Aloy, e Sant Aloy quil pren per le ma, e quotra homes qui stan ab gest de admaravellats.

Digitized by Google

En le altre taule de ma squerra es lo *naxement de Sant Honorat*, es le Reyna asegude al lit, vestide de vermell, ab fules de or en le roba, e una donzella ben abilada qui li dona a menyar ab quotra donzelles, e bax una donzella ab una basina, e un pitxell e una dòna qui anbolcha Sant Honorat, qui stà ab diadema. E lo Rey al sol del lit vestit de atzur ab or mesclat, qui fa gest de admiració.

En le segona istorie es quant *S. Honorat, anant a case*, seguex un servo, descavalcat del caval, ab lespase en le ma; ariba als III armitans en le cova, e lo servo qui nos mou dels peus dells armitans. E com los armitans instruexen Sant Honorat, e Sant Honorat, stant admirat, stà vestit de atzur ab diadema, e los armitans ab diademes.

En le matexa istoria es *Sant Honorat, qui denuncia e le Reyna se mare lo cars que li es sdevengut*. Stà le Reyna ab quotre o sinch, caygude elle en terra, e Sant Honorat es son abilement com dalt, e le Reyne de atzur ab pasamà dor.

En le tersa istoria es quant *dos cosariis, ab una fusta de rems, prenen Sant Honorat*, els baten, e aprés lo lansan en una illa deserta en que ha grans serps e salvatgines, e Sant Honorat com armità, ab diedeme, roman aquí ayonolat.

En le setene istoria qui es en le pessa del mig, sobre Sant Aloy, e Sant Honorat, *es le Pasió*, ço es, Nostre Senyor stant en larbre de la vere ✠ amunt hi calvari, ab le Marie, Sant Johan e dues Maries qui le tenen en le falde asmortide, e le Magdelena stant al peu della ✠, ab hun jueu qui posa le sponge als labis de Jeshu Xpist, e Sant Orió, ab II o III de caval armats, e altres coses per acompenyar, les qualls axí de aquesta istoria com delles altres sian remesses, a le discreció del mestre.

Peró ab los presents capitolls es concordat que per quant en le concordie qui ere ffeta delles XXX lliures ab dites VII istories en aquesta derrera e setena no havia fer dit mestre sino lo *Crucifix e Sant Johan, e le Marie*, e per que es stat vist per los procuradors, e encare per alguns confrares que ere cosa molt conffussa, e descompenyada atès lo gran spay qui es dite istorie, es stat ap mutat que dit mestre fassa della forma demunt continuade, e que los procuradors per lo mes dit mestre, hi afeges hi apliqui li donen a lur bon arbitre e segons lurs bones consiencies, lo que conexeran, e açò més delles XXX lliures, e que lo dit mestre se age àcontentar del que li daran, o no mes.

Los camps e carevoyes quis mostren en dit retaule de Sant Aloy e Sant Honorat, son de or. Les corones e diademes per lo semblant.

Item es stat concordat que per lo retaule age son degut compli-

Digitized by Google

ment de dites set istories gordapolls, pilerets e carevoyes e de tot lo que mester sia, que prenent dit mestre a carech dites XV lliures, com demunt es dit, les altres XV lliures qui resten a compliment de pintar dit retaulle, prometen e se obligan de pagar los deiús anomenats confrares de dita Conffraria, e ajustant ab so de aquella com es acostumat en lo monestir della Verge Maria della Mercè, los quals prometen cascú per si, o lo que tocarà a lur porció de dites XV lliures pegar a dit mestre Gurea, qui seria XVI sous per cascú.

Anthoni Robi fuit IIII Januarii anno LXXXXVIII fuit Bertrandus Riera et Joannes Petrus Prat.

VICH: *Curia Fumada,* Tomo de Capítulos Matrimoniales y Concordias del notario Benito de Prat.

XXXVI

18 Juny de 1499.

En nom de Deu.

Sobre lo pintar de les dues taules del retaule fet en la capella de la Verge Maria de la Gleva, entre lo honorable mossen Jaume Rovirola, canonge e rector de la sglesia parroquial de Sant Ypolit de Voltraguà e administrador de la dita capella, d una part, e mestre *Anthoni Homell,* pintor, de la ciutat de Gerona, es estada inhida e concordada la capitulació seguent:

E primerament lo dit Anthoni Homell promet pintar les dites dues taules e en aquelles quatre istories de Nostra Dona, ço es, en la una la istoria de *la adoració dels tres reys* e en la altra *istoria de Sincogesima,* e en laltre la *istoria de la Nativitat,* e en laltre la *istoria de la Assumpció de Nostra Dona.* E les dites quatre istories pintarà de bones colors, daurarà, fresarà, pararà bé e complidament, e com los personatges requerran axí e en la manera com estan en lo *retaule de Nostra Dona de la capella rodona de la Verge Maria de la present ciutat,* e a ses propries messions e despeses, de or, colors, oli e altres coses necessaries a pintar e acabar les dites dues taules, e aquelles promet donar pintades e acabades de qui a la festa de Nostra Dona dAgost primer vinent.

E per que lo dit mossen Rovirola entén a administrar la despesa als dits mestre Anthoni Homell e aquells qui li aiudaran, promet lo

Digitized by Google

dit Anthoni Homell paguar al dit mossen Jacme Rovirola, per la dita despesa, casa e lit, XXij sous per quiscuna persona quiscun mes.

Item lo dit mossen Jaume Rovirola promet paguar al dit mestre Anthoni Homell, per les dites dues taules pintades e acabades, vint e una lliura e deu sous barcelonesos.

E les dites coses totes e sengles coses prometen les dites dues parts, la una al altre e endessemps attendre, e complir, tenir e servar sots obligació de sos bens haguts e haudors.

Ffuerunt firmata et jurata predicta Capitula et omnia et singula in eis contenta *etc.*, die mercurii xviiij mensis Junii anno a Nat. Domini Millessimo CCCC°Lxxxxviiij, etc.

VICH: *Curia Fumada,* Manual del notario B. de Prat, 1499-1502.

XXXVII

4 Mars de 1500.

Die lunne IIII mensis Madii anno a Nativitate Domini millessimo quincuagessimo.

Jacobus Vergós pinctor civis Barchinone in nome meo propio et nomine etiam e pro parte *Raphaeli Vergós* filii mei de cuius ratihabitione teneri promito sub bonorum meorum omnium obligationem nominibus predictum. Confiteor et recognosco vobis honorabilis juratis et Universitati et singularibus presentis ville Granullariorum diocesis barchinone. Quammodo infrascripto dedistis et solvistis mihi et dicti *Raphaelis Vergós* filio meo quinque libris et sexdecim solidos Barchinonensis pro complemento e finali solutione sexaginta librarum barchinonenses mihi et dicto Raphaelis Vergós filio meo debitorum pro Universitate dicti Ville ad complementum illarum quingentarum dicte monete pro quibus juxta forma concordie et Capitulorum inde facturum et firmatorum inter juratos et universitatem dicte Villæ ex una parte et *Paulum Vergós* quondam pictore cive dicte civitatis filium meum ex parte altera cuius ego dictus Jacobus Vergós suis heres universalis dictus Paulus Vergós filius meus et ego dictus Jacobus et dictus Raphael Vergós filius meus depinximus juxta forma dictorum Capitulorum retratabulum sanctis ecclessiæ parrochialis dicte Villæ Granullariorum, predictos autem quinque libras et sexdecim solidos solvistis hoc modo quoniam ipsas de mei et dicti Raphaeli

Digitized by Google

Vergós filii mei voluntatis vobis remissimus et penes vos retiunistis pro quibuscumque esmendis sive smenes quas racione dicte picture ego et dictus Raphael Vergós filius meus vobis seu dicti Universitati facere &. et tenemur renunciandi.

Testes honorabilis Joannes Ganei domicellus domiciliatus et Petrus Calmoler quondam doctor civis Civitate Minorise.

Archivo de Protocolos de Barcelona, Manual de Pedro Triter, núm. 12.

XXXVIII

24 Septembre de 1501.

Die xiiij Septembris anno milesimo quingentesimo primo.

Capitols fets e concordats entre los venerables religiosos mossen Andreu Seguí, sagristà, e Bernat Molló, tots canonges de la sglesia de Sancta Maria de Manresa, administradós dels bens de venerable mossen Bernat Massadella, quondam, canonge e prior de la dita sglesia, d una part, e mestre *Gabriel Guardia,* pintor, natural de la dita ciutat de Manresa, ara habitant en la ciutat de Vich, nabot del dit mossen Bernat Massadella, de la part altre, en e sobre lo retaula manat fer per lo dit venerable mossen Bernat Massadella en la capella sua e dels seus de la Sancta Trinitat, construida en la dita Seu de Manresa, juxta forma de la ordinació del dit defunt, feta ab licencia, consentiment e voluntat del reverent paborde.

E primerament es convengut e concordat entre les dites parts que lo dit senyer, en Gabriel Guardia, fassa lo dit retaula sots *invocació de la Sancta Trinitat,* per obs de la dita capella, lo qual retaula haya esser de quatre pesas, so es, bancal e pesa del mitg e dos costats, lo qual retaule haya de ample dotse palms e devuit palms de alt entre bancal e pesas, e haya haver repolsos per tot.

Item es convengut que en lo dit bancal del dit retaula haya V spays o sinch casas per pintar en cascuna de aquellas, aquellas himages o istorias que als dits venerables administradors seran vistas e determenades deutes pintar, les quals ell dit Gabriel Guardia haya a pintar ab tot compliment.

Item en la taula migana haya esser pinta *la Sancta Trinitat,* so es, Deu lo pare ab una cadira copiosa e bella e *ben daurada,* tenint lo Crucifixi en les mans, e lo Sant Sperit precehint dels dos. E en la

Digitized by Google

punta de la dita taula del mig sia pintada la *coronació de la Verge Maria.*

Item en las ditas taulas del dit retaula seran pintades en cascun de aquellas, duas istorias de la Sancta Trinitat per acompanyar la taula del mig, les quals seran en la part dreta *la creació del mon* e *lo baptisme.* En laltre, la *apparició dels tres angels feta a Abraham* e *la Transfiguració.*

Item es concordat que en la dita obra del dit retaula lo dit mestre Gabriel Guardia haya e sia tingut de metre entre tota dita obre, allí hon mes conexerà, e signantmen en la cadira de Deu lo pare e en les diademas e canipes e freseduras *mil panys dor.*

Item es contengut que en totes les altres parts del retaula hon no haurà a posar panys dor, haya a vestir les himages e istories de bonas colós, so es, assur, carmini, verts, blanchs, que sian bons, de pisa, massicot, vermeló e com millor los porà haver.

Item es convengut que lo dit mestre Gabriel Guardia haya e sia tengut haver a tot son carrech tota fusta que sia bona de pollanca e claus e totas altres cosas necessaries a dit retaula, axí com drap, aygua cuit, guix. E que aquell haya fer obrar entretellat a conexensa dels dits administradós e del dit mestre Gabriel Guardia.

Item es convengut e pactat que per paga e satisfacció de la dita obra del dit retaula e de totas las cosas demunt ditas, les quals lo dit mestre Gabriel haya fet e dat compliment, haya haver e li prometen donar los dits administradós cinquanta sinch lliures o cent florins corrents valents aquellas, las quals li hayan a donar e pagar en aquesta forma, ço es, que dins quatre anys li hayan haver dadas aquellas e ell haya haver acabat lo dit retaula. E que ara de present li hayan a bestraure, a bestraure per obs de comprar la fusta e faysonar aquella, tanta quantitat com serà menester. E si habans dels dits quatre anys la dita quantitat de les Lv. lliures se podia haver per poder pagar aquella al dit mestre Gabriel Guardia que ell axí mateix hay abans acabat e dat compliment a la dita obra del dit retaula.

Presens nos dictus Andreas Sagiui et Bernardus Molló administratores, etc.

Archivo de la Basilica de Manresa: Pliego de *Capitulacions de obras.*

Comunicado por el oficial primero del Archivo Municipal de Manresa D. Joaquín Sarret y Arbós.

Digitized by Google

XXXIX

3 Abril de 1503.

Die tertio mensis Aprilis anno a Nativitate Domini millessimo D. tertio.

En nom de Nostre Senyor Deu Jesucrist sia, e de la Purissima Verge Nostra Dona Santa Maria, mare sua. Amen.

Capitols fets e concordats per entre lo reverendissim frare mossen Joan Urgell, en Sacra Theologia profesor, per la gracia de Deu e Apostolica de tot lo sagrat ordre de la Verge Maria de la Mercè de la Redempció dels catius cristians en potestat infels detenguts, mestre general, de una part, e lo senyer *n Anthoni Marquès,* pinctor, ciutedà de Barcelona, de la part altre. Sobre la pintura del retaula de la iglesia de la Verge Maria de la Mercè de la present ciutat de Barcelona, ço es, del altar maior de la dita iglesia, del qual retaula lo dit Anthoni Marquès, pintor, ne ha pintada una taula del dit retaula e dorades les tubes de aquella ab tot compliment, e la restant pintura de tot lo dit retaula te a pintar lo dit pintor, seguint la dita obra de la dita taula en que es pintada la Resurrecció de Nostre Senyor Jesuchrist, e millor si millor porà, en e per le forme e pactes seguents:

Primerament lo dit pintor promet al reverendissim senyor Mestre General, que ell pintarà dit retaule be e degudament, e aquella dita pintura farà, e acabarà be e degudament com de bona obra e de bon mestre se pertany, seguint com dit es la obra de la dita taula ja per ell pintada e daurada, e millor si millor porà, dins sis anys del dia de la ferma dels presents capitols en havant comptadors, ço es, que la obra de talla promet be encular de bona aygua-cuyta e be e degudament enguixar de guix bo e prim, e ben raura e metre de bollo per lo semblant he; e degudament axí com de bona obra e de bon mestre se pertany.

Item que tota la obra de talla, ço es, pilars, tubes, amortiments e tabernacles, axí lo tabernacle del mig ahont stà la imatge de la Verge Maria Senyora Nostra com lo tabernacle de la part dreta ahont stà Sant Johan Batista, com lo tabernacle de la part sinestra ahont stà la ymage de Sant Joan Evangelista, be e degudament promet daurar dit pintor dor fi e be e degudament bronir, com de bona obra e de bon mestre se pertany.

Encare mes promet lo dit pintor al dit senyor Mestre General,

Digitized by Google

que pintarà totes les ymatges de tots los dits tres tabernacles de bones e fines colors, ço es, de or fi, carmesí, e de vert de fines colors, com millor porà star. E les cases o pasteres de les dites tres tabernacles ahont stan dites imatges pintarà de brocat dor e de carmesí e atzur, e dits colors e or compartirà de manera que trague molt les dites tres imatges cada una per sí, compartint lo un ab lo altre be e degudament, com de bone obra se pertany e de bon mestre.

E mes promet al dit senyor Mestre General que totes les taules del dit retaula calafatarà be e degudament, e encerarà los claus e encolarà de aygua-cuyta, e empastrirà de guix gras ab paleta, e endraparà a part devant cascuna taula, e lo detras de aquella totes les pintures e grops de bons draps ab aygua-cuyta fort e degudament, e tornerà empastir e enguixar de guix prim, e daurarà degudament com de bone obre e de bon mestre se pertany.

Item mes promet lo dit pintor al dit senyor Mestre General que en les polceres del dit retaule pintarà sis imatges, ço es, tres imatges en cascuna part, grans e ben proporcionades, segons les porà comportar lo spay de cascuna polcera, vestides de or fi e de fines colors, ab paviments e campers dor fi, embotits e pichats, e fregadures per les robes embotides e daurades d'or fi. Les quals imatges pintarà, ço es, aquelles que per lo dit senyor Mestre General li seran ordenades e manades de pintar.

Item lo dit pintor promet al dit senyor Mestre General que en les taules del dit retaula pintarà, ço es, aquelles que per lo dit Mestre General li seran ordenades e manades de pintar.

Item lo dit pintor promet al dit Mestre General que en les taules del dit retaula pintarà les ystories dels *set goigs de la gloriosa Verge Maria*, aquelles que per lo senyor Mestre General li seran manades e ordenades, exceptat dues ystories als strems de cada part del banchal, promet pintar a la part dreta, sota *Sant Johan Batista*, una *ystorie del dit Sant Johan Batista*, e a laltre part, *sota Sant Johan Evangelista*, una *ystorie del dit Sant Johan Evangeliste*, ço es, aquelles ystories dels dits dos sants, las quals ordenarà lo dit senyor Mestre General, li seran demandades e degudament com de bona obra e de bon pintor se pertany.

E mes promet lo dit pintor al dit senyor Mestre General que les dites ystories pintarà de la forme seguent, ço es, de bones e fines colors e de brocat dor fi, de carmesí de atzur e altres fines colors, e totes les imatges de les dites Istories farà frizades totes les coses de les robes de or fi embotit e pichat de alguna bona obra, com se pertany de bon mestre.

Digitized by Google

E mes promet lo dit pintor al dit senyor Mestre General que totes les coses qui seran necessaries per fer la dita pintura del dit retaula, ço es, de or fi, colors carmesí et atzur, guix, aygua-cuyta e totes les altres coses per la dita pintura de tot lo dit retaula, fins sia acabat be e degudament necessaries, com se pertany de bona obre e de bon pintor, pagarà de pecunies suas propias.

Item lo dit pintor promet al dit senyor Mestre General que totes les ystories que ell pintarà en lo dit retaule, segons li seran dits per lo senyor Mestre General, farà la pintura de cascuna de aquelles consemblant a la *taula ja pintada de la Resurrecció de Jhesu-Christ,* e millor pintura e no pijor de la dita taula pintada. E en cas que la pintura de cascuna taula no ere tan bona pintura com de la dite taula de la Resurrectió, sia en libertat del dit senyor mestre de no pendre ne acceptar tal taula no conforma a la dita pintada de la Resurrectió, abans en tal cas lo dit pintor la hage a tornar pintar de tant bona pintura, ço es, de la dita Resurrectió, a totes ses despeses.

Item lo reverendissim senyor Mestre General convé e en bona fe promet al dit Anthoni Marquès, pintor, que per los treballs de pintar en la forma sobre dita lo dit retaula, e per les despeses faedores per lo dit pintor, ses obligat metre en la pintura fahedora en dit retaula, segons stensament e clara demunt se conté, le donarà e pagarà per totes les dites coses o per tote le dite pinture e per les dites coses e aquelles necessaries per la perfectió de aquella, siscentas lliuras barchinoninas, en lo modo e forma e per les pagues seguents, ço es, que per le pinture de lo banchal e per totes coses per cause de aquelles necesaries, e per le pintura del Secrari e coses a aquella necesaries, noranta lliuras, ço es, la meytat de aquellas en lo començament de la dita obra, e laltre meytat acabade de pintar lo dit banchal e sacrari ab tot compliment.

Item per lo pintar e daurar lo tabernacle del mig de Nostre Dona, ab sos pilars de cascun costat dalt abaix, cent lliures, ço es, la meytat al començament, e laltre meytat com serà acabat ab tota perfectió.

Item per los dos tabernacles de les dues Imatges de Sant Joan Batista o de Sant Joan Evangelista ab llurs pilars. Imatges, ço es, per cascum tabernacle e Imatge, vuytante e cinch lliures, ço es, la meytat al principi e laltre meytat al acabament ab tota perfectió de cascun dels dits dos tabernacles.

Item per les taules, que son tres de la part dreta, ab ses tubes e amortiments, vuytanta lliures, ço es, la meytat al principi e laltre meytat acabades de pintar e daurar ab tota perfectió de les tres taules.

Digitized by Google

Item per les altres taules de la part sinistra del dit retaula, ab ses tubes e amortiments, altres vuytanta lliures, ço es, la meytat al principi e laltre meytat acabades de pintar e daurar dites taules, tubes e amortiments.

Item per les polveres, ab sos pilars e tubes e amortiment, altres vuytanta lliures, ço es, la meytat al principi e laltre meytat acabat de pintar e daurar dites polveres, pilars, tubes e amortiments.

Et ideo nos dicte partes &.

Archivo de Protocolos de Barcelona, Manual de Pedro Triter, número 17.

DELS PINTORS

Die sabati XVIIII Septembris anno a Nativitate Domini Millesimo CCCCL° Bernardus Cadireta preco publicus et juratus Civitatis Barchinone dixit quod ipse de mandato honorabilis Johannis Çabastida militis regentis vicaria Barchinone preconitzavit palam et publice per loca assueta ipsis civitates e a los Banys Nous e al carrer Ampla sono duarum tubarum per eum primum emisso preconitzacione seguentem:

Ara hoiats tot hom generalment per manament dels honorables Regent la Vagueria e batle de Barchinona, ço es, de quascun dells tant con se pertany a sa jurisdicció, ordonaren los honorables Consellers e promens de la dita Ciutat, per utilitat de la dita Ciutat e per cessar fraus e incovenients qui en e per les coses devall contengudes se porien seguir si no y era provehit, ço es, que de present e per avant, una vegada e moltes, e tantes quantes se volran, ab licencia, empero, primer demanada e obtenguda, del honorable vaguer de Barchinona o regent la vagueria de aquella, los dits pintors se puxen aiustar e congregar en tots e sengles lochs licits e honests, e a ells plasents per comunicar e contrectar de totes e sengles coses tocants e contenents lo bé, utilitat de llur art o offici. E no resmenys que cascun any en lo sendemà de la festa de Cinquogesma haien facultat e poder los dits pintors e sien tenguts de elegir de sí mateix quatre persones de les millors e pus aprovats e de mayor subtilitat de la dita art a llur coneguda, los quals quatre prohomes seran presentats als honorables Consellers, qui daquells ne elegirà dos per esser consols lany prop següent e per regir e governar aquell any lo dit art o offici. E axí sien

Digitized by Google

elegits los dits consols quascun any, los quals quant seran elegits sien tenguts de jurar en poder del honorable Mostaçaf de la dita ciutat que be e leyalment se hauran en lo dit offici e aquell del dit offici o art qui no complirà la dita ordinatió encorregua per quascuna vegada que serà contrafet en ban de cinquanta sous. E no resmenys los dits consols sien tenguts e strets per virtut del sagrament que hauran prestat que tota vegada que sabran o trobaran esser fets fraus per algun o alguns del dit art o offici en les coses devall expressades aquells denunciaran e haien a denunciar al dit Mostaçaf qui de consell dels dits Consols e daltres del dit offici que lo dit Mostaçaf si volrà applicar haie aiutiar lo dit Mostaçaf sobre los dits fraus e punir pecuniariament aquells qui hauran comesos los dits fraus e faça fer esmena e restitució a aquells a qui seran fets los dits fraus e dampnatges daquí seguits.

Item ordonaren los dits consellers e promens que daquí avant algun jove pintor dymatges, retaules, cortines, panons e ganfanons no gos emparar alguna obre ni començar a tenir obredor del dit art o offici fins a tant que sia examinat de les dites coses per los consols del dit art o offici, e trobat abil e sufficient en aquelles de les dites coses que ha acostumades de fer e usar del dit art o offici, sots ban de cent sous, en lo qual encorregua quascun dells per quascuna vegada que farà lo contrari. Empero en lo dit examen no y sien enteses ne compreses sino aquells qui hauran stat ab pintor.

Item ordenaren los dits Consellers e promens que qualsevol pintor ciutedà de la dita ciutat de Barchinona vuy casa tinent no sia comprès ne obligat en lo dit examen, sino solament los qui per anavant seran sdevenidors.

Dels quals bans, en cas que sien comeses, sien fetes tres parts eguals, de les quals la una part sia de la cort qui ferà la exequció, e laltre terça part de les obres dels murs e valls de la dita ciutat, e la restant terça part del dit offici, la qual servescha en despeses e necessitats del dit offici.

Retenense, empero, los dits Concellers e promens, poder de interpretar, declarar, corregir e smenà tot ço qui en les dites coses apparará esser scur e dubtós, tota vegada quels serà ben vist fahedor.

Archivo Municipal de Barcelona: *Bans e ordinacions de 1445-1458*, fol. 97.

Digitized by Google

DE PINTORS

Dissapte, a 30 de Maig del any MCCCCLXXXVIIII°, los honorables Concellers e concell ordinari de XXXII promens de la ciutat de Barchinona, a supplicació e instancia dels Consols e offici dels pintors de la dita ciutat, delliberaren, faeren e extatuhiren les coses següents:

Que com entre los altres officis daquesta ciutat, en loffici dels pintors haie mester persones de molta disposició e subtil ingeni per ben exercir aquell, a ffi que les obres lurs no sien trobades males, frauduloses e ffalsificades segons diverses vegades son judicades, per la qual rehó se segueixen grans dans a la cosa publica. Per tant, los honorables Consellers e promens de la dita ciutat, per apartar tots dampnatges e posar lo dit offici en degut ordre, aiustant e en millor conmutant les coses en lo passat ordonades sobre lo exhamen dels dits pintors, ordonaren e statuhiren: Que daquí avant tots e qualsevols pintors, o altres persones qui del dit offici volran usar e parar o tenir botigua o obredor en la dita ciutat, e en qualsevol manera haien après aquell, se haien e sien tenguts exhaminar en poder dels Consols del dit offici, e de aquells qui per ells hi seran deputats, daquelles obres o coses que sabran exercir e ffer, e demanat los serà per dit exhamen. E si seran trobats abils e sufficients, lavors puixen parar e tenir obrador de aquelles obres de que seran stats exhaminats e trobats aptes e experts e no en altre manera. E que no puixen e haien a pagar per rehó de dit exhamen quescú més avant de trenta sous, ans si els dits consols de dit offici serà vist puixen passar aquells per menys quantitat, havent sguart a la possibilitat de quescú dels qui exheminar se volran a la bona coneguda. Les quals quantitats haien esser convertides e distribuhides per dits Consols en les coses pies e necessaries del dit offici. E axí la dita ciutat serà poblada e fornida de bons e aptes mestres pintors, a gran honor de aquella e benefici del publich e endreça del dit offici.

Mes avant ordonaren los dits Concellers e promens que daquí avant algú dels dits pintors no puixe esser elegit en Consol del dit offici si donchs primer no serà stat exhaminat com dit es e haut per sufficient en dit exercici, per tant que millor sapia judicar les obres quels seran portades o mostrades si seran bones o males e en altre

Digitized by Google

manera. Exceptats, empero, aquells pintors, los quals ja per altres ordinacions per la ciutat fetes de dit exhamen son stats fets exems e quitis.

Item ordonaren los dits Concellers e promens que daquí avant quiscuna vegada que los pintors seran demanats o appelats per part de dits Consols a consell per coses tocants dit offici haien a venir e esser en aquell.

Totes les altres coses per altres ordinacions statuhides e ordenades sobre dit offici de pintors, les quals no sien vistes contrariar an aquestes stants e romanents en lur força, efficacia e valor.

Archivo Municipal de Barcelona: *Crides, ordinacions e bans,* años 1481-1499, fol. 101 v.

DEL OFFICI DE PINTORS

Divendres, a XXVII de Noembre del any MCCCCLXXXXIII, los honorables consellers, ab lo Consell ordinari de trenta, aiustats dins la casa del Consell de la Ciutat de Barchinona, en lo apartament de trenta, a la suplicació e instancia dels consols del offici dels pintors, en nom lur e de tot lo dit offici, delliberaren, faheren e ordonaren les coses següents:

Primerament per quant ab les ordinacions en lo passat per la dita Ciutat fetes e al dit offici de pintors atorgades, es disposat que les quantitats que prehexen dels exhamens d aquells qui volen usar e tenir casa en la dita Ciutat haie a servir en les coses necessaries del dit offici, corregint, smenant e en millor aquells conmutant, ordenaren los dits Consellers e promens que d aquí auant de les quantitats dessús dites qui precehirà dels dits exhamens e judicis sien fetes dues parts eguals, les quals sien la una de la caxa de dit offici, qui servescha a les coses pies e necessaries d aquell, e l altre part sia dels consols qui seran del dit offici, compartidora entrells per eguals parts per lurs treballs.

Item com diverses vegades se seguesca que los jovens pintors, stant ab los del dit offici, sien indisposts de malalties, no han manera de esser axí ajudats e socorreguts com menester seria pera prevehir a semblants necessitats, ordonaren los dits Consellers e promens que d aquí avant tot jove o obré que starà a soldada de pintor e serà fora

Digitized by Google

de aprenediç, haie a pagar quascun dissabte un diner als consols del dit offici o al qui deputat hi serà de rebuts, la qual quantitat sia conservada e guardada per servir a les malalties e necessitats dels dessús dites dels dits jovens e obrés, e que en altres usus no s puixen convertir en manera alguna. E que los dits consols haien e sien tenguts de dites quantitats tenir compte axí d aquelles com altres que reebràn e liureràn, e retràn lo dit compte en poder dels consols qui elegits seran dins .VIII. dies aprés lur elecció, comptedors sots ban de .XX. sous e de la infricció del dit jurament. Entès, emperò, e declarat que los fills dels pintors no sien en la present ordinació compresos, ço es, en pagar lo dit diner ne de la dita quantitat esser en dit cas socorreguts. E si per inadvertencia o en altre manera se seguirà que dits jovens o obrers no pagaran com dit es lo dit diner, que llurs mesters ab que obressen los se haien a tenir de la soldada e liurar los aprés el dit censal, e, si farà lo contrari, que ho haie a pagar del seu propi.

Item com alguns jovens e obrers pintors qui seran affermats o hauran promès star per obrar ab pintor o pintors per algun temps, e durant aquell leixen e desempre la dita obra en gran dan del pintor a qui haurà feta la dita promesa, per çò ordenaren los dits consellers e promens que d aquí avant tot jove o obrer qui haurà promès d estar o obrar ab algun pintor no gos lexar o desemperar lo exercici que començat haurà en alguna manera ffins a tant que lo temps offert o de paraula en qualsevol manera ho haurà promès sia integrament complit, sots ban de perdre la soldada que promesa li serà stade, ne algun pintor no l gos pendre per obrar ne donar los feyna, sots ban de .C. sous. E si cas serà que la dita promesa o per la dita causa se seguiran defferencies algunes que los cònsols del dit offici haien esser conexedors d aquelles, applicanthi, si vist los serà, aquells promens que ls semblarà del dit offici.

Més avant ordonaren los dits consellers o promens per ço que les coses pies del dit offici sien augmentades, que d aquí auant tot pintor qui entrevindrà en judicaments alguns tocants lo dit offici, a voluntat de les parts d aquí serà lo interès, e d açò reebrà alguna quantitat de diners, que dit pintor sia tengut liurar aquella als cònsols del dit offici sens dilació alguna, e los dits consols haien a metre aquella en la dita caixa per servey de les coses pies del dit offici, donant compte d açò semblantment de les altres, com dit es.

E per que les quantitats qui ha a servir per acorriment e adjutori dels jovens malalts com dessús es mencionat e no esser convertides

Digitized by Google

en altres usus, sino en la caritat dita, ordonaren, per tant, los dits consellers e promens, que tota vegada e quant los dits consols hauran a donar e distribuhir alguna quantitat per la dita causa, que no la puixen donar sino presents quatre pintors e que y aie un jove o obrer del dit offici, affi que tot frau o pensament mal sie foragitat sots los ban e jurament dessús dits, e que ço que haurien donat contra la dita forma no ls sie pres en compte.

Dels quals bans, en cas que sien comesos, ne sien fetes tres parts: la una sia del official qui n farà l'execució, e la segona de la dita caixa, e la terça part dels cònsols del dit offici.

Les altres ordinacions fetes per la dita Ciutat sobre lo dit offici, les quals no sien vistes derogar periudicar an aquestes, sien e romanguen en lur força e efficacia e valor.

Archivo Municipal de Barcelona: *Crides, ordinacions e bans,* años 1481-1499, fol. 150.

Rubrica de Bruniquer:

Cap. XCIII: «Collegis, confraries, officis y arts, y ordinacions de ellas». Pág. 268: «A 31 de Maig 1499, perque los Pintors y altres officis no tenien bosses de Concell de Cent, de hont se havien de traure los promens, per ço deliberaren los fossen fetes bosses per traure los promens.»

XL

MIQUEL DE ALCANYIS, *pintor, nadiu del regne de Valencia y ciutadà de Mallorca, ven al curador del fill y hereu de* LLUCH BORRASSÀ, *pintor, mort a Soller, un credit que té contra'ls Jurats de dita vila per raó d'un retaule que havia pintat en aquella parroquia. — 4 de Març de 1434.*

Sit omnibus notum quod ego Michael Dalcanyis, pictor, oriundus regni Valensie, nunc vero civis Majoricarum, gratis et scienter confiteor et in veritate recognosco vobis Raymundo Arbona, habitatori parrochie de Soller, presenti, curatori bonorum et filii heredis Luche Borrassà, pictoris, in dicta villa de Soller deffuncti, quod dedistis et solvistis michi de bonis dicte curationis quadraginta unam libras septem solidos et octo denarios regalium Majoricarum minuto-

Digitized by Google

rum, seu pro eis tradidistis michi diversas raupas et bona mobilia ad dictam quantitatem inter nos extimata, et illas michi tradidistis in solutum prorrata illius quantitatis in qua jurati dicte parrochie Sullaris michi tenebantur pro pretio cujusdam retrotabuli per me depicti pro ecclesia dicte parrochie. Unde renunciando exceptioni pecunie seu dictorum bonorum a vobis non habitorum et non receptorum et doli, facio vobis bonum finem de dictis quadraginta una libris septem solidis et octo denariis, ac etiam presentem apocha de soluto. Et quia ante et post dicte quantitatis solutionem fuit actum et conventum inter me et vos curatorio nomine predicto ut vobis facerem sessionem infrascriptam, id circo gratis et scienter, sine tamen evictione et bonorum meorum obligatione, dono et cedo vobis eodem nomine omnia loca et jura mea, omnesque voces, vices, rationes et acciones, reales et personales, utiles mixtas et directas reique persecutorias, et alias quascumque michi dicto nomine pertinentes et pertinere debentes ac competentia adversus et contra prefatos juratos dicte parrochie Sullaris occassione dictarum quadraginta unius librarum septem solidorum et octo denariorum per ipsos michi predicta ratione debitorum. Quibus juribus..... etc. Actum est hoc in civitate Majoricarum die jovis quarta mensis martii anno a nativitate Domini millesimo quadringentesimo tricessimo quarto. Sig ✠ num mei Michaelis Delcanyis predicti, qui hec laudo et firmo.

Testes inde sunt: Jacobus Bertrandi et Anthonius Geraldi, habitatores villa Inche, et Thomas Palegri, scriptor Majoricarum.

Palma: *Archivo de Protocolos:* Manual de Gabriel Abeyar. — Publicado por D. E. Aguiló en *Notes y documents per una llista d'artistes mallorquins dels sigles XIV y XV,* en el *Bolleti de la Societat Arqueològica Luliana* (Palma, 1905), tomo XI, pág. 27, X.

XLI

Jhs. M. Filius.

Capitols fets, infformats entre la honorable Madona Isabel Martorella e maestre Johan Luys sobre la obra del retaule fahedora en la capella de la dita honorable Madona Isabel e dels seus:

E primerament lo dit mestre sie tengut de endrapar e encolar tota la fusta que hi es del dit retaule, là on mester serà ab perfecció.

Digitized by Google

Item que sie tengut de enguixar de guix prim e gros là on requerrà, e raure e fer la obra ab tota perffecció.

Item que sie tengut daurar tots los pincolls e tubes, e tota la obra de tall ja fleta, e totes les diademes, specialment de la Maria, en cascun loch e ystoria on serà, de bon or e ffi, lo dit mestre donant lo dit or e totes les altres colors bones e fines e ab perffecció.

En la principal taula del mig lo dit mestre obrarà e pintarà *Ymatie de la Verge Maria de Gracia, acompanyada de gents, ab son mantell stès, axi com es de costum,* ab tota aquella perfecció que s pertany, e sobre la dita ymatge, ab la altra ystoria, pintarà *lo Cruciffix, e la Maria, e sent Johan.*

En la taula de la man dreta pintarà en la primera ystoria *la salutació de la Verge Maria ab lo angell sent Grabriel.*

En la segona ystoria pintarà *la Nativitat de Jesuchrist,* ab tot son acabament.

Item en la taula de la mà sinestra pintarà, en la primera ystoria *la Adoració dels tres reys,* ab tota sa perffecció.

En la segona ystoria pintarà *la resurrecció* e totes les dites ystories, pilars, tubes e pinacles, acabarà de or ffi, de atzur e de totes les altres colors ab tota perfecció.

Item més lo dit mestre sie tengut fer, obrar e acabar de pintar lo bancal del dit retaule de or e de miges ymages ab colors, ço es, en mig *la Pietat,* a la part dreta *la Maria,* a la sinestra *Sent Johan* a la primera ystoria, *Sent Andreu* a la segona, *Sent Lorenç* a la part sinestra, *Santa Caterina* e *Santa Tecla,* e açò farà de colors vives, bones e ab tota perffecció.

E totes les dites obres farà e obrarà, e promet ffer hi acabar lo dit mestre de ací a Santa Maria de Setembre primer vinent, sots ban de XX lliures, aplicadors la meytat a la part obedient, l altra al official a qui s pertangue, la qual pena de bon grat se impose si donchs legitima excusatió no avie o empatx o ab voluntat de la sobre dita Madona Isabel.

Lo preu de la dita obra del dit retaule es vint e sis lliures, paguadores en la fforma següent, ço es, la una terça ara de present, de la qual darà la seguretat que voldrà la dita Madona Isabel, l altra terça quant lo dit retaule serà endrapat e enguixat e cubert de cisa pera daurar, la terça hi darrera pagua serà quant lo dit retaule aurà compliment hi serà acabat de pintar ab tota la perffecció, de la qual vol star a coneguda de dos pintors o homens de bé qui en lo dit art se entenen, prometent star a tota esmena que tengut ffos; e axí o jurà

Digitized by Google

cascuna de les dites parts, çò es, lo dit mestre de ffer la dita obra, e la dita Madona de ffer les dites pagues.

Item mes es convengut e concordat entre les dites parts e de bon grat lo dit mestre se imposa la dita pena de vint lliures en la forma damunt dita, que no obrarà neguna altra obra fins lo dit retaula sie acabat en la forma sobre dita, sens licencia de la sobre dita Madona Isabel o altra causa de necessitat e força, &.

Die domenica secunda Julii anno a Nativitate domini MCCCC-LVIIII fuerunt firmata et jurata presentis capitula, pacta et conventiones predictam dominam Isabelem ex una et magistrum Johannem Ludovicum pictorem loci de Valls partibus ex altra juxta illorum seriem et tenorem; convenientes et promitentes et volentes quod fiant instrumenta sub illis pactis et accionibus superius contentis salariis, messionibus earumque restitutionibus jura et aliis clausulis et capitulis ad notitiam notari hujus modi actus presentibus.

Testibus honorabilis G. de Massonis domicello, Gabriele Rialp et Petro Artalis.

Item dictus magistrum Johannis Ludovicum firmavit apocham de decem florenorum auri presentibus.

Item quibus supra.

Digitized by Google

ÍNDICES

Digitized by Google

Digitized by Google

ÍNDICE DE ARTISTAS

Abella, Bartolomé, 8.
Abrill, *escultor,* 64.
Affonso, Jorge, II, 14, 70.
Agostí, Juan, 8.
Albanell, Pedro, 8.
Albareda, Lorenzo, 8.
Alberti, *arquitecto,* II, 133, 134.
Albinyana, Antonio, 8, 180.
Alemania, Juan de, *tallista,* II, 124, 162, 165, XXXIV.
Alemanys, los, 281.
Alemany, Bernardo, *cerrajero,* 73.
Alemany, Gabriel, 8.
— II, 21, 42, 45, 46, 115, 207, 212.
Alemany, Pedro, 8.
— II, 47, 48, 208, 209, 210, 211, 212, 218, XXXIX, XLVIII, L.
Alemany, Tomás, 8.
— II, 207.
Aleu, 8, 290.
Alexandri, Pedro, 8.
Alfonso, 8, 92, 97.
Alfonso, II, 14, 35, 66, 70, 72, 74, 78, 83, 85, 139, 140, 143, 146, 155, 172, 180, 188.
Alfonso de Baena, II, 72, 73, 81.
Alfonso, Jaime, II, 72, 73, 81.
Alsamora, Esteban, 8.
— II, 202.
Alsamora, Juan, 8, 202.
Anfós, II, 71.
Angélico, 48, 201, 202, 264, 313, 314.
Aponte, II, 184.
Arabot, Pedro, 8.
Arcayna, Pedro, 8, 73, 95.
Asemort, A. P., 8, 203.
— II, 219.
Asemort, Juan, 8.
Antigo, Juan, 8.
Antonello de Mesina, 37.
— II, 83, 223.
Baerse, 208.
Balaguer, *platero,* II, 134.
Ballester, Gabriel, 8.
Ballester, Juan, 8, 180, 202.
Barata, Antonio, 8, 177, 180.
Barata, Gabriel, 114, 177.
Bardaxí, Francisco, 8.
Barre, de la, II, 67.
Basa, 8.
— II, 37.
Basco Fernández, 9.
— II, 5, 7, 11, 12, 13, 15, 42, 71.
Bataller, Tristán, 8.

Digitized by Google

Bellini, los, 97, 202.
— II, 83.
Bellini, Jaime, 201.
Bergers, Francisco, 8, 288.
Bergnes, *picapedrero*, 37.
Bermejo, Bartolomé, 8, 92, 97, 264.
— II, 35, 74, 79, 83, 91 á 106, 111, 112, 115, 117 á 121, 124, 128 á 132, 138, 155, 158, 162, 167, 170 á 174, 180, 181 á 188, 198, 205, 209, 213, 270 á 272.
Berruguete, II, 185.
Birbar, *escultor*, 226, 227.
Bo, Antonio, 8.
— II, 219.
Bonafé, *escultor*, II, 19, XXII.
Bonet, Francisco, 8.
Bordado, Frontal del abad Villalba, 74.
Bordadores brabanzones, 76.
Bordadores de la casa real catalanes, 46.
Bordadores extranjeros de Juan I, 29, 31.
Bonafé, *imaginero*, 268.
Borrassá, Francisco, 172, 292.
Borrassá, Guillermo, 122.
Borrassá, Honorato, 292, 293, 295.
— 8, 122, 294, XVII.
Borrassá, Luis, 8, 35, 40, 88, 93, 97 á 133, 190, 192, 193, 198, 201, 253, 259, 295.
— II, 24, 58, 59, 60, 61, 205, 217, 218, 221 á 232, 236 á 241, 248, 250, 281, V, IX, XII.
Borrassá, Lucas, 293.
— II, 219, 225 á 247, 251.
Borrassá, Narciso, 122.
Borrassá, Pedro, 122.
Bosco, 213.
Bosser, Fernardo, 8.
Bosser, Jerónimo, 8.
Boticelli, 48.
Bourdichon, 229.
Bouts, 48.
Broederlam, 67, 78, 99, 100, 103, 114, 208.
Brunelleschi, *arquitecto*, II, 134.
Bruxelles, Nicolás, 30, 91.
Bruxelas, Juan, *tallista*, 8.
— II, 124.
Buitrago, 266.
Bustamante, Pedro, 8.
Cabanes, Martín, 8.
Cabanes, Pedro, 8.
Cabrera, Jaime, 8, 73, 113, 116 á 121, 303, III, IV.
Cabrera, Juan, 8, 67, 97, 147, 205, 284, 292, 297, 300 á 303.
— II, 5, 16, 42, 85, 87, 95, 197, 205.
Çaclom, Pedro, 287.
Çalom, 244.
Closa, Pedro Ça, 9, 204, XVIII.
Calbó, Tomás, 8, 287, 290.
Callausans, 8.
Camargo, Fernando, 8.
— II, 185, 187, 204, 208, 210, XXXV, XXXVII, XXXVIII.
Camps, *platero*, 8, 114.
— II, 134.
Cantó, 308.
Canyes, *platero*, 68.
Caranyena, *bordador*, 76.
Carbó, Rafael, 9.
— II, 202.

Digitized by Google

Carbonell, Juan, *platero*, 32, 78.
Carbonell, Nicolás, 9, 287.
Carrasquilla, II, 73.
Casanova, 9, 290.
Casel, Juan de, *tallista*, II, 124.
Cases, Marcos, 9.
— II, 202.
Castell, Pedro, 9, 114.
Catz, 230.
Cerdá, Pedro, 8.
Cerasola, Fernando, 9.
Ces Olives, Nicolás, II, 198.
Cimabue, 202, 207.
Cirera, Juan, 172.
Cirera, Jaime, 9, 172, 177 á 179.
— II, 281, 282.
Claver, 9, 115.
Clerk, de, 229, 230, 277.
Colantonio del Fiore, 224.
Colom, Bernardo, 8.
Colomer, Poncio, 9, 177.
Comes, Francisco, II, 218.
Copi, *bordador*, 76.
Coppin de Delft, 229, 230.
Córdoba, Pedro, II, 74, 75, 79, 80.
Cort, de la, 231.
Cortinas y Cortineros, 306 á 308.
Crehença, Nicolás, 9.
— II, 47, 212, 213.
Changenet, II, 88.
Charton, II, 67, 68, 69, 88.
Chapus, 231.
Christus, 48, 173, 201.
— II, 268, 269.
Dalmau, Antonio, 9.
— II, 202.
Dalmau, Luis, 9, 45, 67, 73, 92, 97, 100, 119, 190, 192, 197, 201 á 205, 219, 226, 231 á 267, 279, 283, 284, 287, 290, 291, 302, 312.
— II, 5, 11, 16, 57, 58, 60, 67, 69, 70, 74, 81, 82, 84, 103, 113, 177, 183, 188, 259 á 269, XIV, XIX, XXIV.
Daulesa, Pere, II, 40.
Desfeu, Raimundo, 115.
Desplá, Jaime, 9.
— II, 219.
Desplá, Luis, 9.
Desplá, Pedro, 8.
D'Enna, Pedro, 9, 179.
Díez, Martín, *escultor*, II, 137, 138.
Díez, Pedro, *platero*, II, 135, 136, 137.
Diumer, Pedro, 9.
Doménech, Juan, 9.
— II, 48, 49, 202, 212, 213.
Donzelli, 224.
Duccio di Buoninsegna, 102, 103, 134, 140, 261.
Dufeu, Ramón, 9.
Dürer, 261.
— II, 105, 124.
Egas, Annequin, *arquitecto*, II, 136.
Egas, Enrique, *arquitecto*, II, 101.
Erbol, *bordador*, 76.
Escuela de Bermejo, II, 109.
Escuela de Brabante, II, 102.
Escuela de Colonia, 201, 202.
Escuela Flamenca, 201, 202.
— II, 102.
Escuela de Franconia, 201, 202.
— II, 102, 123, 124.
Escuela de Suabia, 201, 202, 261, 276.

Digitized by Google

— II, 102.
Esperandeu, Roger, 8.
Esteve, Miguel, 8.
Estopina, Jaime, 8.
Estremberc, 231.
Eyck, los van, 48, 94 á 96, 99, 106, 111, 114, 173, 207, 276.
— II, 180.
Eyck, Juan van, 156, 202, 208 á 216, 220 á 228, 234, 236, 241, 251, 254 á 263, 267, 275.
— II, 6 á 8, 45, 259, 274.
Eyck, Humberto van, 100, 106 á 110.
Farriol, Guillermo, 8.
Félix, Guillermo, II, 220.
Feliu, Francisco, 9, 114, 133, XI.
Flemalle, *maestro,* 267.
Fernández, Alejo, II, 75, 80, 83, 116.
Fernández, Francisco, 8.
— II, 12, 15, 260.
Ferrer, Miguel, 8, 180.
Ferrer, Jaime, 9.
— II, 219.
Fiésole. Vide Angélico.
Florensa, Francisco de, 9.
— II, 42.
Font, Gabriel, 9.
Fontanet, *vidriero,* II, 130.
Forment, Damián, *escultor,* II, 137, 138.
Fouquet, II, 45, 105, 112, 229.
Francisco, *alemán,* 231.
Franceschi, Pedro de los, 202.
Francisco, *tapicero,* 23, 25.
Frederik, *tallista,* II, 124, 164.
Froment, Nicolás, 68, 69, 70, 84, 85, 103.
Gaffer, Bernardo, 9, 91, 92, 267, 278, 279, 282.
— II, 42.
García, Domingo, 8.
Gallegos, II, 185, 214, 268.
Geri Lapi, 40 á 45.
Gentil da Fabiano, 201.
Ghiberti, *escultor,* 65.
Gil, *bordador,* 8, 311.
Giotto, 101, 102, 149.
Girard, II, 186, XXX.
Girbes, Martín, 8.
Girón, II, 185, 186.
Goes, 255.
Gomar, *escultor,* 237, 238.
Gonzalbo, Ramón, 9, 179.
Goya, II, 157.
Grabusset, II, 67, 70.
Gras, Berenguer, 8.
Grec. Vide Serafí.
Greco, 152, 168, 264, 266.
Gregorio, Juan, 9.
Gual, Gaspar, 9, 42, 64, 288.
Guarau, Benedicto, 9.
Guardia, Gabriel, 9, 100.
— II, 204, 205, 213, LVII.
Guerau, Domingo, 8.
Guillén, Juan, 8.
Guinicelli, Guido, 101.
Gurrea, Berenguer, 9.
— II, 185, 187, 218, LII.
Gurrea, Gaspar, 9, 185, 186.
Hans, 231.
Herlen, 261.
Heredia, Lorenzo, 8.
Hertsnabel, 230.
Hesdin, II, 259, 280.
Holbein, 200.
Homell, II, 203, LV.
Huerta, Juan de la, *escultor,* 66.

Digitized by Google

Huguet, Jaime, 12, 85, 97, 117, 129, 154, 275, 281, 309.
— II, 5, 16 á 31, 35, 36, 42, 56, 74, 83, 138 á 140, 144 á 147, 153, 167, 180, 182, 184, 197, 205, 275 á 282, XX, XXVII.
Huguet, Pedro, II, 17.
Inglés, 266.
Isenbrant, II, 107.
Isern, Ramón, 9, 204.
— II, 203, XIX.
Janer, *carpintero,* 268.
— II, 42.
Jacomart, Jaime, 8, 219, 221 á 226.
— II, 253 á 259.
Jacopo de Valencia, 220.
Jener, 10.
— II, 219.
Joan *lo Cofrer,* II, 40.
Joan, Francisco, 8.
Joan Macip, Vicente, 8.
Joan, Pere, *bordador,* II, 42.
Joan, Antonio, 10.
Johan, Antón, II, 203, 219.
Johan, Jordi, *escultor,* 57, 58, 64 á 66.
Johan, Pere, *escultor,* 58, 64 á 66, 78.
Juan, Pedro, 10.
Juanes, II, 214, 267.
Kraft, II, 124.
Laporta, 8.
Laupart, Berenguer, 10, 73.
Lawelin. Vide Ruesch.
Leonart, Nicolás, 10, 186.
Lippi, Felipe, 48, 201, 202.
— II, 193.
Lobet, Antonio, 10.
— II, 203.
Lochner, 48, 84, 90, 98 á 100, 201, 261, 276.
— II, 170, 180.
Longner, *tallista,* 10, 124, 130.
— II, 161, 162, 163, 164, 165, XXXIII, XXXIV, XLII.
Lop, *carpintero,* 178.
Llouye, 284, 311, 312, 313.
Luch, Juan, 10.
— II, 42.
Luch, Martín, 10, 40 á 42.
— II, 203.
Maestro castellano de Avinyó, II, 84.
Maestro catalán de Avinyó, II, 84.
Maestro de San Eloy de los plateros, II, 214.
Maestros senyalers, 24.
Maelweel, 99, 100, 103, 114, 208.
— II, 6, 204, 281.
Mallorquí, lo, II, 40.
Mantegna, 202.
Marqués, Antonio, 10.
— II, 206, 213, LIX.
Martí, Bernardo, 10.
— II, 219.
Martí. Juan, 10.
Martí, Guillermo, 10, 288, 289.
— II, 202, XXII.
Martini, Simón, 100 á 103, 125, 133, 134, 140, 260, 261.
Martorell, los, II, 123.
Martorell, Benito, 2, 97, 99, 154, 181 á 205, 246, 275.
— II, 5, 16, 82, 90 á 92, 203, 275, 276, 278, XXIX.
Martorell, Bernardo, 10, 193.
— II, 92.
Martorell, Juan, 10.

Digitized by Google

— II, 219.
Marsal, 8.
Marsoll, Nicolás, II, 218.
Masaccio, 48, 99, 107 á 109, 110, 114, 156, 170, 176.
— II, 193.
Masolino, 48, 107 á 110, 114, 170, 176.
Matalí, Domingo, 10.
— II, 219.
Matalí, Francisco, 10, 287.
Mateo, Jacobo, 8.
Mateo de Viterbo, 101.
Mateo Giovanetti de Viterbio, 102.
Mathes, Bernardo, 10.
Matsys, II, 107.
Maynés, Domingo, 10, 114.
Memling, 48, 255.
— II, 7, 32.
Mesquero, II, 42, XXV.
Mestre, Francisco, 10.
— II, 202.
Micael, Francisco, 10.
— II, 202.
Michelozzi, *arquitecto,* II, 134.
Miravent, 10, 287.
Miró, Antonio, 8.
Miquel, Pedro, 8, 10, 180, 267.
Mitjá, Salvador, 10.
— II, 202.
Moreno, Juan, 8.
Mota, Guillermo de la, *escultor,* 58, 61, 64 á 67, 227.
Montoliu, Luis, 10.
— II, 219.
Montpeller, Pablo, 10, XIX.
Montpeller, Vicente, 10, 288.
— II, 203.
Morer, 201.
Mulet, Arnaldo, 10.
— II, 219.
Mulner, Fr., 91, 92.
Mur, Ramón de, 10, 120.
— II, 205, 248 á 252, XIII.
Murano, hermanos, 261.
Murillo, 133, 140, 266.
Murices, Juan de, 22.
Muttina, II, 281.
Nápoles, Francisco, II, 195.
Neri, 224.
Nicolau, *tapicero,* 26.
Nicolau, Francisco, 10.
— II, 203.
Nicolás, Pedro, 8, 40.
Núñez, Juan, II, 112, 113, 115, 274.
Núñez, Miguel, II, 14.
Núñez, Pedro, 10.
— II, 14, 15, 137, 214.
Oliver, Arnaldo, 287.
Oliver, Juan, 10, 204.
— II, 220, XIX.
Oliver, *lo Mallorquí,* II, 40, 41, 220.
Oliver, Nicolás, 10.
Oliver, Pedro, 10.
— II, 220.
Olives (ces), Nicolás, 10, 288.
Oltzina, Antonio, 10.
— II, 220.
Oller, Pedro, *escultor,* 62 á 66, 71, 78.
Orabona, Pedro, 9.
Oriol, *bancalero,* 227.
Ortoneda, Mateo, 11.
— II, 220.
Ouwater, II, 268, 269.
Pagano, II, 195.
Pagés, Mariano, 11.

Digitized by Google

— II, 220.
Palaci, Juan, 9.
Palau, *platero,* II, 129, 162.
Palou, Pedro, 11.
— II, 220.
Pallarques, Pedro, 11.
Parellada, Juan, 11, 114.
— II, 220.
Papa, Simone, 224.
Payva, Antonio, II, 14.
Payva, Heliodoro, II, 14.
Payva, Miguel, II, 14.
Payva, Juan, 11.
— II, 5, 11 à 14, 42.
Pere Joan, *pintor,* II, 42.
Pérez, Antonio, 39.
Pérez de las Celles, II, 135, 136, 137.
Pérez, Juan, 9.
Perris Mestre, 11.
— II, 202, 207, XXXI.
Perreal, Colombo, 229.
Pesellino, II, 193.
Phelicis, II, 220.
Pheliu, Luis, 11.
Picón, Alexandri, 114.
Pintores, Estatutos de los, II, LXII, LXIV, LXX.
Pinalt, Francisco, 11.
— II, 220.
Pisa, los, *escultores,* 65.
Pistoia da Cino, 101.
Pla y Ros, Guillermo, 11.
— II, 4.
Plana, Guillermo, 11, 204, XIX.
Planes, Jaime, 11, 287.
Plata, II, 40, 41.
Plateros de Barcelona, II, 134.
Pleydenwurff, II, 124.
Pons, Bartolomé, 11.
Pont, II, 187.
Pous, II, 202.
Port, Domingo, 9.
Port, Jaime, 9.
Pou, Antonio, 11.
Puer, Antonio, 9.
Puer, Gonzalo, 9.
Puig, Bernardo, 11, 177 à 179.
Pujol, II, 40, 41.
Pregnos (?), Pedro, 11.
Quatrecases, Marcos, 11.
— II, 202.
Querol, Nicolás, 9.
Rafael, 140, 152, 264, 287.
Rambla, Domingo, 9.
Ramón, Pedro, 9.
Rane, 230.
Reig, *imaginero,* 289.
Reixets, Pedro, 9.
Renau, Nadal, 9.
Revell, Bernardo, 9.
Rexac, *carpintero,* 268.
Rexach, *escultor,* 178.
Ribes Albes, Antonio, 9.
Ribes, Francisco, 11.
Ribes, Luis, II, 220.
Rich, Antonio, 11.
— II, 220.
Riera, Gabriel, 9.
Rincón, II, 184.
Rizo, Pablo, 9.
Rodrigo, Mestre, 9.
Rodríguez de Sanctes, II, 185, 186, 187.
Rogel, 252.
Roger de la Pasture. Vide Van der Weyden.
Rois. Vide Ruiz.
Romeu, Jaime, 11.
— II, 220.

Digitized by Google

Ros, Jaime, *escultor*, 183.
Rosi, Juan, 11.
Rosell, Antonio, 11, 114.
Rossell, Antonio, 114.
Rossell, Pablo, *tallista*, II, 125, á 128, 130, 201.
Rovira, Pedro Juan, 11, 177.
— II, 41.
Rubeus, Bartolomeus, II, 99, 100, 102, 270 á 272.
Rull, Juan, 9.
Ruesch, 276.
Ruiz, II, 75, 185, 186.
Rousset, Honorat, II, 89.
Roux, Bartolomé, II, 91.
Sadorní, Antonio, 310, 311.
Sadorní, Francisco, 310, 311.
Sadorní, Miguel, *bordador*, 76.
— II, 284, 300, 310 á 312.
Sala, Ramón, 11.
— II, 41.
Salset, Bartolomé, 9.
Salvador, Antonio, 11.
Sánchez de Castro, 260.
— II, 74 á 77, 80, 116, 122, 184, 274.
Sánchez, Rodrigo, 11.
S. Leocadio, II, 195.
San Martí, Baltasar, 9.
San Martí, Martín, 9.
Sans, Nicolás, 11.
— II, 220.
Sans, Ramón, 11.
Sans, Domingo, 11.
— II, 42, 186, 220, 267, 279 á 282, XXVIII.
Scaparra, 285, 287.
Schongauer, 48, 198, 199.
— II, 123 á 125.
Senis, Fray Pablo, 11, 313.
— II, 194, 195.
Serafí, Pedro, II, 214.
Sevilla, Diego, 115.
Sibilia, Jaime, II, 42.
Sibilia, Pedro, 11.
— II, 42.
Sisante, Juan, 9.
Sithium, II, 174.
Sluter, *escultor*, 65, 66, 78.
— II, 171, 172.
Solá, Raimundo, 11.
Solario. Vide Zingaro.
Soler, 9.
Solibes, Francisco, 11, 288.
— II, 198 á 201.
Squella, Juan, 11, 204, 290, XIX.
Stoda, 9.
Suydret, Antonio, *tallista*, 11.
— II, 124, 129, 130, 162.
Talarn, Guillermo, 11.
— II, 220.
Talens, Bernardo, 9.
Tapiceros maestros catalanes, 24.
Tapices del Condestable, II, 9.
Tapices de Cruilles, 23, 25.
Tapices de Juan I, 23.
Tapices del rey Martín, 46, 47.
Tapicería pintada, 27.
Tapices pintados, 27.
Tarragó, fray Lorenzo, 11.
Tarrinus. Vide Thierry.
Telas pintadas, 305.
Telles, Andrés, 9.
Terré, Pedro, 11.
— II, 220.
Thierry, II, 219, 220.
Thors, Domingo, 9.
Ticiano, II, 61.
Till, *bordador*, 76.
Tonyols, Jaime, 11.

Digitized by Google

— II, 203.
Tosell, Antonio, 11, 115.
Touno, Jaco, 3.
Traini, 149.
Travé, Pedro, 12.
— II, 220.
Tries, Francisco, 12, 115.
Trico, Francisco, 12.
— II, 220.
Ucello, 273.
Uexell, Guillermo, 220, 221.
Utrecht, Guillermo, de, *tallista*, II, 124.
Vaills, Raimundo, 9.
Valmanya, Gregorio, 12.
— II, 221.
Valmanya, Jaime, 12.
— II, 221.
Valladolid, Alfonso, 12.
— II, 221.
Valldebriga, Pedro, 115.
— II, 221.
Vallahigo, Pedro, 12.
Valleras, *escultor*, 64.
Vallfogona, Pedro Juan, *escultor*, 58, 61, 227.
Vallpera, Antonio, 12.
— II, 220.
Vallpera, Jaime, 12, 15.
Valls, II, 197, 198, 282.
Vallreva, Antonio, 115.
Var, II, 14.
Verdera, Nicolás, 118, 119.
— II, 205, VII.
Velázquez, II, 82, 130, 154, 156, 157.
Vello, II, 185, 187, XLVI.
Vendrell, Bernardo, 9.
Vendrell, Gabriel, 12.
Vergós, los, 85, 103, 177 á 181.
— II, 22, 58 á 62, 145, 146, 166.
Vergós, Francisco, 12.
— II, 45, 46, 49, 55, 61.
Vergós I, Jaime, 12, 205, 278.
— II, 43 á 46, 48, 49, 55, XIX.
Vergós II, Jaime, 12, 21, 40, 41, 144 á 150, 155, 156, 159 á 162.
— II, 115, 140, 179, 207, 212, 278, 218, LVI.
Vergós, Pablo, 12, 93, 97, 119.
— II, 29 á 39, 44 á 51, 55, 56, 59 á 64, 74, 82, 83, 95, 132, 138 á 149, 153 á 159, 163, 165 á 167, 170 á 174, 178, 182 á 184, 190, 197, 205, 213, 217, XLIII, XLVII, LVI.
Vergós, Rafael, 12.
— II, 47 á 51, 55, 59, 141, 153, 159, 167, 175, 178, 207 á 209, 212, 218, XXXIX, XLVII, L, LVI.
Verti, Guillermo, 12, 204, 288.
— II, XVIII.
Vidal, Bonanat, 12.
— II, 221.
Vidal, Juan, 12, 114, 115.
— II, 221.
Vicens, Bernardo, 12.
— II, 221.
Vidrieras de Flandes, 71.
Vilar, Bonanat, 12, 115.
Vilardell, *platero*, 71.
Villalba, Jacobo, 9.
Villanueva, Sancho, 9.
Villate, II, 67.
Vinci, 48, 152.
Vischer, *tallista*, II, 124.
Wers, 276.

Digitized by Google

Weit Stosz, II, 124, 125.
Weyden, van der, 31, 48, 110, 111, 166, 173, 202, 213, 241, 251 á 254, 257, 264, 287, 301.
— II, 64, 117.
Wilhelm, 114.
Witz, Conrado, 90, 124, 232, 276, 277.
Wohlgemuth, 270, 271, 275.
— II, 123, 125.
Ximeno, Pedro, 12.
— II, 221.
Xiron. Vide Girón.
Xulbe, Juan de, *escultor*, 64.
Xulbe, Pascual de, *escultor*, 64.
Zingaro, 224, 226.
Zamora, Martín, 9.
Zeitblom, 48.

Digitized by Google

ÍNDICE DE LUGARES

Aix, 276, 277.
— II, 68.
Albaterrech, 5.
Arbeca, II, 17.
Arras, 23 á 25, 103, 222, 305.
— II, 9, 10, 11.
Avinyó, 101, 102, 103, 133, 134, 149, 220, 226, 228, 229, 231, 233, 288.
— II, 67, 68, 69, 70, 84 á 86, 88, 90, 95, 99, 102, 104, 105, 112, 117.
Badalona, 170 á 172.
— II, 237.
Bagur, 5.
Bañolas, II, 201, 205.
Barbastro, II, 71.
Barcelona, 5, 12, 24, 30, 36, 53, 54, 59, 67, 71, 73, 78, 82, 84, 87, 88, 91, 99, 100, 101, 103, 114, 115, 116, 118, 121, 124, 155, 159, 163, 171, 172, 183, 184, 186, 189, 196, 200, 201, 222, 230, 233, 235, 237, 246, 275, 277 á 279, 289, 290, 296, 298, 300, 303.
— II, 5, 9, 11, 15, 17, 20, 37, 52, 55, 72, 73, 90, 92, 93, 101, 104, 106, 111, 116, 119, 120, 122, 123, 125, 128, 129, 130, 131, 132, 133, 134, 136, 139, 160, 162, 163, 173, 184, 186, 187, 206, 209, 230, 242, XIV, XIX, XXVII, XLII, XLIII, LIX.
Basilea, 276.
Berlín, II, 273, 274.
Brujas, 100, 103, 173, 207, 209, 215, 230, 233, 235.
— II, 8, 107.
Bruselas, 24, 109, 173, 222.
Burgos, 50, 123, 125, 128, 250.
Calella, 4.
Cabrera, II, 251 á 253.
Cardona, 125, 127, 129 á 131, 133, 136, 137, 141, 157, 159, 163, 170, 171.
— II, 231, 281.
Castellar, San Pedro de, 178.
Cati, II, 254, 255.
Cervera, II, 47, 147, 202, 205, 224, 225.
Colmar, II, 124.
Colonia, 82, 83, 88, 90, 91, 98, 99, 100, 103, 207, 208, 243, 249, 253, 261, 276.
— II, 169, 170.
Córdoba, 260.
— II, 173.
Cracovia, II, 124.

Digitized by Google

Darmstaedt, 124.
Daroca, 66.
Dijón, 65, 66, 99, 100.
— II, 171.
Elna, 179.
Evora, II, 8, 197.
Florencia, 67, 102, 107, 108, 118, 134, 163, 176, 211, 261.
— II, 68.
Gand, 100, 109, 207, 209, 216, 236, 242 á 244, 251, 262.
— II, 8, 57, 79, 181.
Gandía, 39.
Gerona, 5, 6, 12, 15, 58, 63.
— II, 198, 200.
Gleva (Vich), II, 203.
Ginebra, 276, 277.
Granollers, 5, 6, 85.
— II, 31, 32, 35, 47, 51, 53 á 56, 58, 59, 79, 152, 153, 154, 160, 167, 168, 169, 170, 172, 173, 175, 177 á 179, 206, 212, 217, LVI.
Guardiola, 120, 123, 125, 128, v.
Guardiolada, 120.
— II, XIII.
Guimerá, 111, 112, 113.
— II, 204.
Guixós, II, 41.
Huesca, 81.
Jérica, 39.
Lérida, 5, 6, 89, 279 á 281.
Lisboa, 209, 213 á 215.
— II, 8, 12.
Londres, II, 102.
Louvre, 131, 229, 237, 246, 248, 251, 254, 256, 257, 270.
— II, 67, 88, 130, 259.
Madrid, 110, 111.
— II, 262 á 266, 275.
Manresa, 5, 6, 12, 41, 44, 50, 64, 82, 101, 124, 125, 127, 131, 133, 134, 135 á 137, 139 á 142, 149, 153, 155, 159, 160, 163, 170, 181, 184, 188, 189, 191, 192, 195, 198, 201, 258.
— II, 21, 204, 205, 226 á 228, 232, 241, IX, XI, LVII.
Mataró, 246.
— II, XXIV.
Miraflores, 251.
Nápoles, II, 37, 211, 212, 217 á 219, 223, 225, 226, 231, 232, 255.
Nordlingen, 261.
Nuremberg, 103, 264.
— II, 123, 124.
París, 123, 134, 138, 161, 163, 165, 166, 167, 169, 171, 213, 248.
— II, 237, 280.
Parral (Segovia), II, 265.
Pedralbes, 5, 193, 194.
— II, 189.
Penafel, II, 249, 250.
Piera, II, 37.
Pisa, 67.
Poblet, 64.
— II, 137, 196.
Porto, II, 8, 266.
Praga, 103.
Reims, 27, 28.
Ripoll, II, 18, XX.
Roma, II, 135 á 137.
Sadó y Riber, 288.
— II, XXII.
San Cugat del Vallés, 82, 101, 124, 125, 131, 152, 153, 156, 160, 166 á 168.

Digitized by Google

— II, 31, 32, 72 á 74, 78, 81, 83, 225, 228, 230, 231, 239, 241.
San Fausto de Capcentellas, 289.
San Feliu de Guixols, 12, 292.
— II, XVII.
San Gervasio, 123, 125, 143.
San Hipòlit de Voltregà, LV.
San Juan de las Abadesas, 74, 75, 77.
San Llorens dels Morunys, 123 á 125, 157 á 160, 171, 292 á 295.
— II, 198 á 201, 225, 239.
San Martí Sarroca, II, 231 á 233, 235, 251.
Sarriá, 52, 53, 62, 133.
— II, 139, 144, 145, 157, 179.
Sarrión, 39.
San Miguel de Cruilles, 294.
— II, 250.
San Miguel de Ordeig, II, XXV.
San Martín de Monegre, II, 19, 183.
San Martín de Provençals (Barcelona), 313, 314.
San Mateo, 115.
San Pedro de Tarrassa, 6, 82, 85, 154.
— II, 11, 13, 16, 19 á 23, 25, 26, 28, 29, 31, 32, 33, 144, 146, 160, 276.
San Pedro de Vilamajor, II, 19, 168, 169.
San Quirse de Tarrassa, 5.
— II, 16, 21 á 23.
San Vicente de Junqueras, 5.
Santa Coloma de Queralt, II, 222 á 224.
Santas Creus, II, 196.
Seo de Urgell, 64, 179.
Segorbe, II, 256, 259.
Sevilla, 260.
— II, 112, 113.
Siena, 102, 103, 125, 134.
Solsona, 113, 116, 129, 132, 133, 170, 177.
Sóller, II, 247, XL.
Sorba, 117.
— II, IV.
Tarragona, 6, 50, 58, 61 a 66, 78, 123.
Tárrega, 120.
— II, 205, 251.
Teruel, 39.
Teyá, II, 212, XLVIII.
Toledo, 50.
— II, 136, 137.
Tortosa, 6, 64, 115.
Tournay, 24, 103, 110, 222, 305.
Ullastret, 114.
Valencia, 38, 39, 81, 220 á 226.
— II, 123.
Valenciennes, 24.
Valladolid, 237, 246, 247, 250, 251, 254, 258, 262 á 266, 284.
Valladolid, II, 101, 136.
Valls, 6, 123, 125, 127.
— II, 205.
Venecia, 261.
Verdú, 120, 121.
Vich, 5, 6, 32 á 35, 62 á 66, 69, 75, 77, 78, 87, 88, 111, 112, 116 á 119, 121, 123, 125, 144, 146 á 148, 153, 164, 170, 180.
— II, 37, 97, 98, 104 á 106, 111, 185 á 187, 203, 204, 208, 210, 218, 229, 236 á 238, VII, XII, XXVIII, XXX, XXXV,

Digitized by Google

XXXV, XXXVII, XXXVIII, XXXIX, XLVI, LII.
Vilafranca del Panadés, II, 237, 239, 241.
Villeneuve-les-Avignon, II, 67, 87, 89, 91, 95, 186.
Viu, 245.
Viu de Llevata, 245.
Vizeu, II, 8, 11, 12, 14.
Ypres, 79, 103.
Zaragoza, 62, 66.
— II, 100, 101, 102.

Digitized by Google

ÍNDICE DE AUTORES

Album heliográfico de la Exposición de dibujos autógrafos de artistas fallecidos. — Barcelona, 1883. — 238.
Album pintoresch-monumental de Catalunya. — Barcelona, 1878. — 38.
Alcahali, Barón de: *Diccionario biográfico de artistas valencianos.* — Valencia, 1897. — 7, 39, 90, 98, 180, 220.
Aldenhoven: *Geschichte der Koelner Malerschule.* — Lubeck, 1902. — 91, 98.
Almanaque de « Las Provincias ». — Valencia, 1906. — II, 253.
Altamira y Elías de Molins: *Revista crítica de Historia y de Literatura.* — Madrid, 1902. — II, 183.
Ametller y Vinyas: *Alfonso V de Aragón en Italia.* — Gerona, 1904. — 218.
Anzizu, Sor: *Fulles històriques del Real Monastir de Santa Maria de Pedralbes.* — Barcelona-Sarriá, 1899. — 18, 192, 193.
Archeologia artística. — Porto, 1877. — II, 6.
Archivo de la Catedral de Barcelona. — 297; II, 119, 131.
Archivo de la Corona de Aragón. — 23, 47, 58, 219, 220.
Archivo del Gremio de Freneros de Barcelona. — 279, 282; II, 18, 41, 42, 45, 46, 47, 91, 186, 202, 221.
Archivo de la iglesia de San Antonio Abad de Barcelona. — II, 151.
Archivo Histórico nacional, Madrid. — II, 137.
Archivo Histórico portugués, Lisboa. — II, 12.
Archivo Municipal de Barcelona. — 24, 25, 57, 68, 71, 73, 74, 76, 95, 96, 114, 204, 206, 227, 238, 309; II, 11, 42, 44, 48, 134.
Archivo Municipal de Manresa. — 184.
Archivo Parroquial de Cardona. — 126.
Archivo de Protocolos de Barcelona. — 29, 76, 114, 115, 143, 157, 164, 177, 178, 179, 180, 189, 226, 268, 279, 289, 290, 291, 306, 307, 308, 310, 312; II, 13, 17, 18, 19, 20, 41, 42, 44, 45, 46, 47, 72, 74, 91, 125, 127, 129, 161, 163, 202, 203, 207, 213, 219.

Digitized by Google

Archivo de Protocolos de Vich, Curia Fumada. — II, 210.
Argaiz: *Perla de Cataluña.* — Barcelona, 1673. — 15.
Arques Jover. — 5.
Arte en España, El. — Madrid, 1869. — Vide Cruzada Villaamil.
Arts, Les. — París, 1905. — II, 105.
Asociación de Arquitectos de Barcelona. — Barcelona. — Vide Torres Argullol.
Balaguer y Merino: *La capella de Santa Agata.* — Barcelona, 1878. — II, 38.
Baró: *Cortinas del Pardo* en la *Ilustración Española y Americana.* — 29.
Bayle: *Contribution à l'histoire de l'Ecole Avignonaise de peinture (XV siècle).* — Nimes, 1898. — 103; II, 67, 70, 84.
Benoit. — 256.
Biblioteca Nacional de París. — 213, 214.
Blanc, Mantz y Demmin: *Ecole Allemande,* en Blanc: *Histoire des peintres de toutes les écoles.* — Paris, 1876. — 198, 260, 271.
Bofarull y Sans: *Gilaberto de Cruilles.* — Barcelona, 1886. — 23.
Boletin de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona. — Barcelona, 1901. — II, 214.
Bolleti de la Societat Arqueològica luliana. — Palma, 1905. — II, 217.
Bouche: *Histoire chronologique de Provence.* — Aix, 1664. — 232.
Bouchot: *Les Primitifs français.* — Paris, 1904. — 54, 88, 103, 104, 229 á 231; II, 45, 67, 69, 79, 84, 87 á 91, 280.
Boutelou: *Pinturas murales en el monasterio de San Isidro del Campo* en el *Museo español de Antigüedades.* — Madrid, 1873. — II, 76.
— *Noticia de ocho pinturas del siglo XV que se conservan en la iglesia de San Benito de Calatrava, en Sevilla,* en *Museo español de Antigüedades.* — Madrid, 1878. — II, 75 á 77, 116.
Brito Rebello: *Vasco Fernandez (Grao Vasco). Breve apontamento para a uma biographia,* en el *Archivo histórico portuguez.* — Lisboa, 1903. — II, 12.
Bulletin des Commissions royales d'Art et d'Archéologie. — Bruselas, 1870. — 225, 226.
Burckhardt: *Beitraege zur Kunstgeschichte von Italien.* — Basilea, 1898. — 237.
— *Festchrift zum vierhundertsten Jahrestag der ewigen Bundes zuischen Basel und den Eidgenossen, 13 de juli 1901.* — Basilea, 1901. — 276.
Burlington Magazine, The — Londres, 1905. — II, 99, 100, 102, 106 á 108.
Capmany: *Memorias históricas sobre la marina, comercio y artes de la*

Digitized by Google

antigua ciudad de Barcelona. — Madrid, 1779. — 24, 228, 234, 303.
Carderera y Solano, Valentín: *Prólogo y noticia de Jusepe Martinez y Reseña histórica de la pintura en la Corona de Aragón,* en Martinez Jusepe. — Madrid, 1866. — 3, 16, 79.
— *Iconografía Española.* — Madrid, 1855-1864. — I, 39, lám. 39.
Careta: *Diccionari de barbrismes en la llengua catalana.* — Barcelona, 1901. — 96.
Casellas: *La pintura gótica catalana en el siglo XV,* en *Estado de la cultura española, y particularmente la catalana, en el siglo XV.* Conferencias leidas en el Ateneo Barcelonés. — Barcelona, 1893. — 51.
— *La Veu de Catalunya. Exposició d'Art Antich.* — Barcelona, 1902. — *¿Es d'en Lluis Dalmau una pintura que ara li atribueixen a Colonia?* (1904). — *Una taula d'un pintor d'aquí atribuida a l'art francès* (1905). — 51, 82, 86, 88 á 92, 98, 103, 146, 198, 199, 200, 207, 213, 229, 230, 233, 248, 250, 252 á 254, 258, 262 á 270, 302. — II, 22, 46, 57, 67, 83, 94, 97, 98, 102, 103, 105, 108, 122, 127, 128, 130, 131, 164, 165, 168, 169, 174, 177 á 181, 184.
Catálogo de la Exposición de Arte antiguo de Barcelona en 1902. — Barcelona, 1902. — 5, 31, 74, 88, 186, 190, 191, 196, 269, 279, 280, 295, 297; II, 23, 54, 56, 57, 82, 90, 149, 155, 168, 197.
Catalogue de l'Exposition des Primitifs français de 1904. — Paris, 1904. — II, 105.
Catálogo del Museo Arqueológico artístico episcopal de Vich. — Vich, 1893. — I, 31, 74, 147.
Catalogue des tableaux anciens et modernes composant la collection Bourgeois frères. — Colonia, 1904. — 247, 266.
Ceán Bermúdez: *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España.* — Madrid, 1800. — 15, 28, 58, 79, 266, 267; II, 97, 115, 116.
Comas. — II, 118.
Cook: *Un document d'art français primitif.* — Paris, 1905.
— *Identification of an early spanish Master.* — London, 1905. — II, 94, 95, 98 á 105, 112, 122.
Cortés y Domínguez: *La Virgen de la Hiniesta.* — Sevilla, 1883. — II, 81.
Crowe y Cavalcaselle: *Les anciens peintres flamands.* — Paris, 1882. — 31, 210, 225, 226.
Cruzada Villaamil: *Rincón.* — 17; II, 266.
Chabás: *Monumentos históricos de Valencia y su reino,* en Teixidor, *Adiciones.* — Valencia, 1896. — 16; II, 195.

Digitized by Google

Chennevières: *Les recentes acquisitions du Louvre.* — Paris, 1906. — II, 260-261.
Chledowski: *Siena.* — Berlin, 1905. — 101, 105.
Cultura Española. — Madrid, 1906. — II, 258.
Daily Telegraph. — Londres, 1904. — II, 100.
Dalbon: *Les procedés des Primitifs.* — Paris, 1904. — 94.
Davillier, Barón de: *L'orfevrerie en Espagne.* — Paris, 1879. — 71, 229; II, 134.
Demmin. — 200, 271.
Diccionario geográfico de Portugal.
Dimier: *Les Primitifs français et Vermejo* en *Les Arts.* — Paris, 1905. — II, 105, 139.
Duclercq. — II, 153.
Duhamel: *Une visite au palais des Papes d'Avignon.* — Montpellier, 1904. — 102.
Dvoerak: *Das Raetsel der Kunst der Brueder van Eyck.* — Viena-Leipzig, 1904. — II, 261 á 269.
Eximenis, P.: *Llibre de les dònes maridades.* — Barcelona, 1495. — 21.
Fabre: *Histoire de Provence.* — Marsella, 1837. — 232.
Fazio: *De Viris illustribus.* — Florencia, 1745. — 31, 223, 224.
Fine Arts, The Quarterly Rewiew. — Londres, 1866. — II, 6.
Finestres: *Historia del Real Monasterio del Poblet.* — Barna., 1753. — 16.
Fuen-Santa, Marqués de la: *Colección de documentos inéditos para la historia de España.* — Madrid, 1893. — II, 73 á 75.
Friedlaender: *Die Leihawstellung der New. Gallery in London. Hemptsaechlich niederlandische Gemaelde des XV und XVI Jahrhunderts,* en *Repertorium fuer Kunstswissenschaft.* — Berlin, 1900. — II, 100, 102.
Fry: *A Flemish picture from Abyssinia,* en *The Burlington Magazine.* — Londres, 1905. — II, 106.
Furió: *Diccionario histórico de los ilustres profesores de las Bellas Artes.* — Palma, 1839. — 16; II, 41.
Gazette des Beaux Arts. — Paris, 1905-1906. — II, 94, 98, 99, 112, 260.
Gestoso: *Sevilla monumental y artistica.* — Sevilla, 1889.
— *Ensayo de un diccionario de los artifices que florecen en esta ciudad de Sevilla desde el siglo XIII hasta el XVIII.* — Sevilla, 1900. — II, 74, 75, 78.
Guiffrey, J.: *Histoire de la Tapisserie.* — Paris, 1886. — 27, 222, 256.
— *Les acroissements des Musées. Musée du Louvre.* — Paris, 1906. — II, 260, 261.
Gosche: *Simone Martini.* — Leipzig, 1899. — 102, 104.

Digitized by Google

Gros, Le, Pierre, en Quicherat. — 253.
Gudiol y Cunill: *Nocions de Arqueologia Sagrada catalana.* — Vich, 1902. — 32, 71, 96, 116, 118, 123, 292.
Hamel: *Albert Dürer.* — Paris, Librairie de l'Art ancien et moderne. — II, 124.
Hulin de Loo: *L'Exposition des Primitifs français au point de vue de l'influence des frères van Eyck.* — Bruselas, 1904. — 232, 233, 257, 276, 277; II, 84, 89, 90, 92.
Hurtebise: *Historia de San Felin de Guixols.* Ms. — 172, 292.
Hymans: *Notes sur un voyage en Italie,* en *Bulletin des Commissions royales d'Art et d'Archéologie.* — Bruselas, 1870. — 225; II, 226.
Ilustració Catalana. — Barcelona, 1906. — II, 16.
Ilustración Española y Americana. — Madrid, 1862. — 29.
Jahrbuch der Koeniglich preussischen Kunstsammlungen. — Berlin, 1900. — Vide Thode.
Jahrbuch der Kunst Sammlungen der Allerhochsten Kaiserhauses, tomo XXIV. — Viena-Leipzig, 1904. — II, 261.
Justi: *Sobre los antiguos cuadros flamencos existentes en España y Portugal,* en *Zeitschrift für bildende Kunst,* en *Estudios sobre el Renacimiento en España.* — Barcelona, 1892. — 81, 83 á 86, 90, 92, 98, 100, 103, 173, 233 á 235, 243, 245, 265; II, 6, 81.
Juromenha, Vizconde de. — II, 12.
Justus. — II, 160.
Laborde, Conde de: *Les Ducs de Bourgogne.* — Paris, 1849. — 213, 215.
Lafenestre: *Les Primitifs à Bruges et à Paris.* — Paris, 1904. — II, 68, 69, 84, 88, 103, 213, 215, 260.
Lecoy de la Marche: *Le roi René.* — Paris, 1875. — 53, 103; II, 84, 85.
Les Arts. — Paris, 1906. — II, 260.
Libro de Pasantia de los plateros de Barcelona. — II, 134, 136.
Lübcke: *Geschichte der Architektur.* — Leipzig, 1875. — 53
— *Geschichte der Plastik.* — Leipzig, 1880. — 53, 176; II, 123.
Llaguno y Amirola: *Noticias de los arquitectos y arquitectura de España desde su restauración.* — Madrid, 1829. — 58.
Llibre major de la Comunidad de Cervera. — II, 224.
Madrazo: *Fresco de la Pia Almoyna de Barcelona,* en *Museo español de Antigüedades,* tomo V. — Madrid, 1875. — II, 191.
— *El Triunfo de la Iglesia sobre la Sinagoga.* — Madrid, 1875. — II, 262.
Mander van: *Le livre des peintres.* Traducido por Hymans. — Paris, 1884. — 207.
Manual de novells ardits. — Barcelona, 1892. — II, 44.

Digitized by Google

Martínez Jusepe: *Discursos practicables del nobilísimo arte de la Pintura.* — Madrid, 1866. — 3, 14; II, 97.

Mas, Mossèn: *Verónica de nostra dòna Sancta Maria,* en *Ilustració Catalana.* — Barcelona, 1904. — En la *Revista de la Asociación Artístico-arqueológica barcelonesa.* — Barcelona, 1905. — *La capilla de San Sebastián de la Catedral* (de Barcelona), en la *Revista Popular.* — Barcelona, 1906. — 38; II, 116, 118, 119, 130, 190.

Martínez Ruiz: *Historia de la fundación y antigüedades de San Juan de la Peña.* — Zaragoza, 1620. — 15.

Memorias de la Academia de Buenas Letras de Barcelona. — Barcelona, 1880. — II, 259.

Milanesi en Vasari. — 96, 226.

Miñano: *Diccionario geográfico estadístico de España y Portugal.* — Art. *Zaragoza.* — Madrid, 1829. — 17.

Moncada, Deán: *Episcopologio de Vich.* — Vich, 1894. — 118.

Monget: *La Chartreuse de Dijon.* — Montreuil-sur-Mer, 1898. — 66.

Moreira Freire: *Un problème d'Art. L'école portugaise créatrice des grandes écoles.* — Lisboa, 1898. — 207; II, 6 á 8.

Morera: *Memoria y descripción histórico-artística de la Santa Iglesia Catedral de Zaragoza.* — Zaragoza, 1904. — 58.

Müntz: *Les Arts à la Cour des Papes pendant le XVe et le XVIe siècle.* — Paris, 1878.

— *Les Précurseurs de la Renaissance.* — Paris, 1882.

— *La Tapisserie,* en *Bibliothèque de l'enseignement des Beaux-Arts.* — Paris. — 107, 222, 256; II, 68, 136.

Museo español de Antigüedades. — Madrid, 1873. — II, 76, 116, 191.

Neve: *L. Dalmau, peintre espagnol, élève de J. van Eyck.* — Amberes, 1899. — I, 235, 243.

Pacully. — II, 7.

Pacheco: *Arte de la Pintura.* — Madrid, 1868. — II, 96, 97.

Parassols y Pi: *San Juan de las Abadesas.* — Vich, 1869. — 74, 76.

Philippi: *Die Kunst des 15 and 16 Jahrunderts in Deutschland und der Niederlanden.* — Leipzig, 1898. — 84, 260; II, 100, 102, 181.

Pi y Arimón: *Barcelona antigua y moderna.* — Barna. 1854. — II, 151.

Pi y Margall: *Cataluña.* — Barcelona, 1840. — 16.

— *Historia de la Pintura.* — 247.

Piferrer: *Recuerdos y bellezas de España. Cataluña.* — Barcelona, 1884. 189, 247; II, 120, 130, 163, 164, 189.

Pinchart: *Histoire générale de la Tapisserie. L'Art.* — Paris, 1876. — 221, 222.

Digitized by Google

Pleyán de Porta. — 280.
Palomino: *Museo pictórico.* — Madrid, 1866. — II, 97.
Papon: *Histoire générale de Provence.* — París, 1784. — 232.
Ponz: *Viaje en España.*—Madrid, 1772-74-82.—15, 247, 252; II, 97.
Puiggarí: *Museo Universal.* — Madrid, 1860.
— *Garlanda de joyells.* — Barcelona, 1879.
— *Noticias de algunos artistas catalanes inéditos,* en *Memorias de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona.* — Barcelona, 1880.
—*Estudios de indumentaria española concreta y comparada.*—Barna., 1890.
— *Monografía histórica del traje.*— Barcelona, 1886.—15, 29 á 31, 86, 122, 123, 127, 177 á 180, 218, 227, 238, 245, 268, 278, 287, 310; II, 19, 41, 44, 45 á 48, 72, 161 á 164, 202, 207, 380, x.
Quicherat: *Histoire du Costume en France.* — París, 1877. — 253, 313; II, 25, 153.
Quadrado: *Recuerdos y bellezas de España. Aragón.* — Madrid, 1844.
— *Recuerdos y bellezas de España. Valladolid, Palencia y Zamora.* — Madrid, 1865. — 62, 63, 247; II, 71.
Raczynski: *Dictionnaire historico-artistique du Portugal.* — París, 1847. — II, 12, 14.
Ramírez de Arellano y Díaz de Morales: *Diccionario de artistas de la provincia de Córdoba,* en Fuen-Santa, Marqués de la: *Colección de documentos inéditos para la historia de España.* — Madrid, 1893. — II, 73 á 75.
Rebello: *Vasco Fernández,* en el *Archivo histórico portuguez.* — Lisboa, 1903. — II, 11, 12, 14.
Relación del viaje de Messire Jehan, señor de Roubaix, á Portugal. Ms. — 213, 214.
Renouvier. — 103.
Repertorium fuer Kunstswissenschaft. — Berlín, 1900. — II, 100.
Reporter, El. — Lisboa, 28 agosto 1896. — II, 6.
Requin: *Documents inédits sur les peintres d'Avignon.* — París, 1889. — 103, 231; II, 70, 84.
Revista de la Asociación Artístico-arqueológica barcelonesa. — Barcelona, 1905. — II, 218, 119.
Revista de Bibliografía Catalana. Vide Sanpere y Miquel. — Barcelona, 1902. — 146.
Revista Popular. — Barcelona, 1906. — II, 116.
Revue de l'Art Chrétien. Vide Weale. — Lille, 1900.
Richtemberg. — 260.
Rivadeneyra: *Flos Santorum.* — II, 160.

Digitized by Google

Robinson: *The early Portuguese School of Painting*, en *The fine Arts, Quarterly Rewiew.* — Londres, 1866. — II, 6, 11.
Robinson Planche: *A Cyclopaedia of Costume.* — Londres, 1876. — 272, 273.
Robinson: *The Burlington Magazine.* — 267.
Roig y Jalpi: *Grandezas de Gerona.* — Barcelona, 1678.
Rogent y Pedrosa: *Catedral de Barcelona.*—Barcelona, 1898.—II, 119.
Roland le Virloys: *Dictionnaire d'Architecture.*—Paris, 1771.—II, 12.
Rollan: *Historia de Sóller.* — Palma, 1875. — II, 247.
Sanpere y Miquel: *Barcelona, su pasado, presente y porvenir.* — Barcelona, 1878.
— *Costumbres catalanas en tiempo de Juan I.* — Gerona, 1878.
— *Las Damas d'Aragó.* — Barcelona, 1879.
— *Revista de Ciencias históricas.* — Barcelona, 1880. — Vide Támaro.
— *Pedro el Greco* (Pere Serafí). — Barcelona, 1901. — II, 214.
— *El Greco*, en *Hispania.* — Barcelona, 1902. — 117.
— *Lo Carcer d'Amor.* — Barcelona, 1902. — 146.
— *Miquel Sithium, pintor de càmara de Isabel la Católica y Carlos V.* — Madrid, 1902. — 20, 23, 71, 117, 146; II, 183, 214, 303.
Schaase: *Geschichte der bildenden künsten in Mittelalter.* — Dusseldorf, 1872. — 51, 52, 90, 149.
Sentenach: *La pintura en Sevilla.* — Sevilla, 1885. — II, 74 á 76.
Segura, Mossèn: *Un document pel Museu Arqueològich de Vich.* — Vich, 1895. — 121, 122.
Segura: *Historia de la villa de Santa Coloma de Queralt.* — Barcelona, 1879. — II, 223.
Serra. — II, 121.
Sert: *La Veu de Catalunya* del 24 d'Octubre de 1904. — 248, 254 á 258.
Sevilla Mariana. — Sevilla, 1883. — Vide Cortés. — II, 81.
Soler y Palet: *Datos inèdits d'un dels millors retaules gòtichs catalans*, en *Ilustració Catalana.* — Barcelona, 1905. — II, 16.
Stanzioni: *Vite dei pittori, scultori ed architetti napoletani.* — Nápoles, 1840. — 224.
Street: *Somme account of gothic Architecture in Spain.* — Londres, 1869. 40, 41, 49, 50.
Taboada. — II, 12.
Támaro: *Robo de la custodia de la Catedral de Barcelona en el siglo XV.* — 71.
— *Monografia de la Seo de Manresa.* — Manresa, 1884. — 136.
Teixidor: *Antigüedades de Valencia.* — Valencia, 1895. — II, 195.

Digitized by Google

Thausig. — II, 124.
Thode: *Die Malerei am Mittelrhein im XV Jahrhundest und der Meister der Darmstaedter passionsscenen.* — Berlin, 1900. — 124; II, 124.
Tomich: *Histories e conquestes del reyalme d'Aragó e Principat de Cathalunya.* — Barcelona, 1495. — 20.
Tormo y Monsó: *Desarrollo de la pintura española del siglo XVI.* — Madrid, 1902. — 220; II, 13.
— *Miscelánea de nuestros pintores del siglo XV.*—Madrid, 1906.—II, 258.
Torres Argullol: *Monografía de Nuestra Señora de la Aurora, Seo de Manresa.* — Barcelona, 1899. — 41.
Tramoyeres: *Notas de Arte.* — II, 253, 257.
Tubino: *Céspedes.* — Madrid, 1868. — II, 75, 77.
Vaagen: *Treasures of Art.* — Londres, 1854. — 209.
Vasari: *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori ed architettori.* — Florencia, 1878. — 96, 223, 224.
Vasconcellos: *Albrecht Dürer e a sua influencia na peninsula.* — Porto, 1877. — II, 6.
— *Historia da Arte em Portugal.* — Porto, 1881. — II, 11.
— *Viseu,* en el *Diccionario geográfico de Portugal.* — II, 12.
Vauters: *La peinture flamande.* — Paris, 1883. — 252.
Veu de Catalunya, La. — Barcelona, 1902, 1904, 1905. — Vide Casellas, Sert.
Veu de Montserrat, La. — Vich, 1895. — Vide Segura.
Villanueva: *Viaje literario á las iglesias de España,* tomo VIII.—Madrid, 1851. — 126, 152, 197; II, 70, 194.
Veu de Montserrat, La. — Vich, 1895. — 121.
Viñaza, Conde de la: *Pintores de la Edad Media.* — Madrid, 1897. — 18, 218; II, 40, 97.
Viollet-le-Duc: *Dictionnaire raisonné du mobilier français.* — Paris, 1874. — 88, 89, 203, 271 á 274; II, 101, 153.
Vorágine: *La Legende dorée.*—Paris, 1902.—150, 154, 189; II, 26, 160.
Weale: *Exposition de peintures des maîtres neerlandais anterieurs à la Renaissance à la New-Gallery de Londres,* en *Revue de l'Art Chrétien.* Lille, 1900. — 258; II, 99 á 102, 107, 207, 208, 213.
Woltmann: *Geschichte der Malerei.*—Leipzig, 1882.—45, 84, 90, 104, 107 á 109, 173, 199, 207, 208, 224, 225, 260, 264; II, 112.
Zarco del Valle: *Documentos inéditos para la historia de las Bellas Artes en España,* en Marichalar, Marqués de, y Salve, Miguel: *Colección de documentos inéditos para la historia de España.*—Madrid, 1870.—15.
Zeitschrift für bildende Kunst. — Berlin, 1886-87. — Vide Justi.

Digitized by Google

Digitized by Google

ÍNDICE DE LÁMINAS Y GRABADOS

Págs.

JAIME HUGUET:

Retablo de Santa Julita (San Quirse de Tarrassa) . . 21
San Abdón y San Senén (San Pedro de Tarrassa) . . 25
San Abdón y San Senén ante el emperador (íd. íd.) . 26
San Abdón y San Senén arrojados á las fieras (íd. íd.) . 27
Transporte de los restos de San Abdón y San Senén (retablo en San Pedro de Tarrassa) 28
Suplicio de San Abdón y San Senén (íd. íd.) . . . 29
Degüello de San Cosme y San Damián y de sus hermanos (iglesia de San Miguel de Tarrassa) . . . 31
Muerte de San Vicente (retablo de San Vicente de Sarriá, Museo de Bellas Artes de Barcelona) 145
Azotamiento de San Vicente (íd. íd.) 145
Verdugo de Santa Julita 23
Verdugo de San Vicente 23

PABLO VERGÓS:

San Cosme (retablo de la iglesia de San Miguel en San Pedro de Tarrassa) 29
San Damián (íd. íd.) 33
El Calvario (en el retablo de Jaime Huguet, San Pedro de Tarrassa) 35
Santa Isabel 39
San Antonio Abad exorcista (iglesia de San Antonio Abad, Barcelona) 53
San Vicente exorcista (retablo de San Vicente de Sarriá, Museo de Bellas Artes de Barcelona) 53
El Calvario (retablo de San Esteban, Granollers) . . 55
El Calvario (iglesia de San Antonio Abad, Barcelona) . 55
Nuestra Señora de la Gloria (viuda de Rius y Badia, Barcelona) 57

Digitized by Google

Págs.

La Adoración de los Reyes (retablo del Condestable, Museo de Antigüedades de Barcelona) . . . 59
Retablo del Condestable (retratos del Condestable y de los pintores Pablo y Jaime Vergós II). . . . 61
La Pentecostés (retablo del Condestable, Museo de Antigüedades de Barcelona) 63
El Calvario (gremio de los Revendedores de Barcelona). 142
El Calvario (retablo del Condestable, Museo de Antigüedades de Barcelona) 143
La Virgen y Santas Lucía, Bárbara, Inés y Petronila (?) (gremio de los Revendedores de Barcelona) . . 143
Martirio de San Vicente (retablo de San Vicente de Sarriá, Museo de Bellas Artes de Barcelona) 145
Retablo de San Vicente de Sarriá (Museo de Bellas Artes de Barcelona) 149
Ordenación de San Vicente (id. id.) 149
San Jorge (retablo de San Antonio Abad, Barcelona) . 150
San Antonio comunicando su poder de exorcista (iglesia de San Antonio Abad, Barcelona) 151
San Antonio Abad (id. id.) 153
San Antonio visitando á San Pablo ermitaño (id. id.) . 154
Retablo de San Antonio Abad (id. id.) 155
Invención del cuerpo de San Antonio Abad (id. id.) . 157
Detalle de la Invención del cuerpo de San Antonio Abad (id. id.) 157
Un milagro de San Antonio Abad (id. id.). 157
Coronación de San Agustín (retablo del gremio de Curtidores, Barcelona) 159
Conversión de San Agustín (id. id.) 159
Conversión de Santa Mónica (id. id.) 161
San Agustín predicando (id. id.) 161
Moisés (retablo de San Esteban, Granollers) . . . 171
Profeta David (id. id.) 173
Profeta Abraham (id. id.) 173
Camino del Calvario (colección de D. Baudilio Carreras, Barcelona) 177

JAIME VERGÓS II:

La Resurrección (retablo del Condestable, Museo de Antigüedades de Barcelona) 65

Digitized by Google

Págs.

San Vicente en la hoguera (retablo de San Vicente de Sarriá, Museo de Bellas Artes de Barcelona) . . 147
Detalle de la tabla de San Vicente en la hoguera (id. id.). 147
Los ángeles confortando á San Vicente (id. id.) . . 147
San Esteban sacando de la cárcel á los señores de Pinós (retablo de San Esteban, Granollers) 179
Aparición de Jesucristo en el retablo de San Antonio Abad 148

ALFONSO:
Martirio de San Medín (San Cugat del Vallés) . . . 75
Su retrato en el retablo Martirio de San Medín (id. id.). 83

RAFAEL VERGÓS:
Retablo de San Esteban.—San Esteban exorcista (retablo de San Esteban, Granollers) 51
Exaltación de San Esteban (retablo de San Esteban, Granollers) 179

RAFAEL VERGÓS (?), según PABLO VERGÓS:
San Miguel (retablo de los Revendedores, Barcelona) . 141
Camino del Calvario (retablo de San Esteban, Granollers) 175

JUAN CABRERA:
San Liborio (Sala Capitular de la Catedral de Barcelona) 87

BERNARDO MARTORELL, según BENITO MARTORELL:
Adoración del cuerpo de Jesucristo (propiedad de don Alejandro Cerdá. Barcelona) 91

BARTOLOMÉ BERMEJO:
La Piedad de Villeneuve-les-Avignon (Louvre, París) . 93
Cabeza del caballero del San Miguel (colección del señor Warnher, Londres) 99
San Miguel (colección del Sr. Warnher, Londres) . . 101
Santa Engracia (colección del Sr. Gardiner, Boston, E. U.) 103
San Miguel (Museo de Avinyó, Francia) 103
La Anunciación (Museo de Avinyó, Francia) . . . 103
Santa Faz (Museo Episcopal de Vich) 105
La Santa Faz I (colección de D. Pablo Bosch y Barrau, Madrid) 107
Eccehomo (de Abyssinia) (colección de D. Ricardo Holmes, Londres) 109
La Piedad (en la Sala Capitular de la Catedral, Barcelona) 121

Digitized by Google

Págs.

La Piedad (id. id.) 121
La Virgen del retablo de la Piedad (Catedral de Barcelona) 123
Retrato del canónigo Desplá (retablo de la Piedad, Catedral de Barcelona) 123
Vidriera. 131
ESCUELA DE BERMÉJO: La Santa Faz II (colección de D. Pablo Bosch y Barrau, Madrid) 109
JUAN NÚÑEZ: La Piedad (Catedral de Sevilla) 113
FRANCISCO CES OLIVES: La Piedad (capilla de la Piedad, propiedad de D. José de Rovira, San Llorens dels Morunys) 199
La Visitación (retablo de la Piedad, San Llorens dels Morunys) 199
Muerte de la Virgen (id. id.) 200
Coronación de la Virgen (id. id.). 201
GABRIEL GUARDIA:
Creación de Eva (retablo de la Santísima Trinidad, Archivo de la Basílica de Manresa) 205
Retablo de la Trinidad (Archivo de la Basílica de Manresa) 205
PEDRO ALEMANY:
San Sebastián y San Roque (retablo de Santa Tecla y San Sebastián, Catedral de Barcelona). 211
Santa Tecla y San Sebastián (id. id.) 213
Jesús disputando con los doctores (id. id.). 213
LUIS BORRASSÁ:
Escenas del martirio de San Juan Evangelista (retablo de Santa Coloma de Queralt) 222
Escenas del martirio de San Juan Bautista (id. id.) . . 223
San Juan Evangelista y San Juan Bautista (id. id.) . . 225
La Ascensión del Señor (retablo del Sant Esperit, Basílica de Manresa). 232
San Jorge (retablo de Santa Clara, Museo Episcopal de Vich) 236
Santa María Egipciaca (id. id.) 237
Santa Petronila (id. id.) 238
Bancal del retablo de San Cugat del Vallés 230
Bancal del retablo de San Cugat del Vallés 231

Digitized by Google

Págs.

LUIS BORRASSÁ Y LUCAS BORRASSÁ «EL ESCLAVO»:
La Resurrección (retablo del Sant Esperit, Basílica de Manresa) 227
Calvario (retablo de Santa Clara, Museo Episcopal de Vich) 229
LUCAS BORRASSÁ «EL ESCLAVO»:
Retablo de San Martín Sarroca 233
La Pentecostés (retablo de San Martín Sarroca). . . . 233
La Ascensión del Señor (íd. íd.) 235
Retablo de San Juan Bautista y San Esteban (Museo de Bellas Artes de Barcelona) 239
Retablo de San Jorge (Vilafranca del Penadés) 239
Bancal del retablo de Vilafranca del Penadés 240
El Juicio Final 243
Detalle del Juicio Final 246
RAMÓN DE MUR:
Fragmento del retablo de San Miguel (Penafel, Vilafranca del Penadés) 249
San Juan Bautista (retablo de Cabrera) 251
Bautismo de Jesús (íd. íd.) 252
Retablo de Santa Lucía (Penafel, Vilafranca del Penadés) 253
LUIS DALMAU (según D. M. DVOERAK): Fuente de la vida (Museo del Prado, Madrid) 263
JUAN LLUYS, de Valls (?): Fragmento de Coronación de San Agustín (colección de D. Pablo Bosch y Barrau, Madrid). 197
E. LOCHNER: Adoración de los Reyes (Catedral de Colonia) . . 170
CLAUS SLUTER: Moisés (cartuja de Dijón) 172
San Siffrein (Seminario de Avinyó) 86
La Piedad de la puerta de su nombre de la Catedral de Barcelona 93
Firma latina de Bartholomeus Rubeus 98
Retablo de San Pedro de Vilamajor 169
Fresco de la Pia Almoyna 191

Digitized by Google

Digitized by Google

ÍNDICE

Págs.

CAPÍTULO I. — Los portugueses en la escuela catalana. — Basso Fernández. Juan Payva. — Hasta 1460 5
CAPÍTULO II. — Continuación de la escuela nacional. — Jaime Huguet. — Hasta 1460 16
CAPÍTULO III. — Continuación de la escuela nacional. — De 1460 á 1472. — Los Vergós 37
CAPÍTULO IV. — Los cordobeses en la escuela catalana. — I. Alfonso de Baena. 66
CAPÍTULO V. — La escuela catalana en Avinyó 84
CAPÍTULO VI. — Los cordobeses en la escuela catalana. — II. Bartolomé Bermejo 96
CAPÍTULO VII. — Arquitectura del Renacimiento 133
CAPÍTULO VIII. — Pablo Vergós. — De 1473 á 1495 139
CAPÍTULO IX. — Los castellanos en la escuela catalana . . . 184
CAPÍTULO X. — El fresco de la Pía Almoyna 189
CAPÍTULO XI. — Continuación de la escuela nacional. — Hasta fin de siglo 196
APÉNDICE. — ADICIONES Y RECTIFICACIONES.
Fuentes 217
Luis Borrassá. 221
Escuela de Borrassá.
Lluch Borrassá, l'Esclau. 225
Ramón de Mur 248
Jacomard 253
Dalmau 259
Bermejo 270
Jaime Huguet 275
Juan Luis de Valls 282
Algunas erratas 283
DOCUMENTOS I
INDICES:
De artistas LXXIII
De lugares LXXXIII
De autores LXXXVII
De láminas y grabados. XCVII

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

18 pesetas

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

FA3978.3
Los Cuatrocentistas catalanes : his
Fine Arts Library AHB7816
3 2044 033 342 536

This book should be returned to the Library on or before the last date stamped below.

A fine of five cents a day is incurred by retaining it beyond the specified time.

Please ret

FA 3978.3
Sanpere y Miquel, Salvador
Los cuatrocentistas catalanes

DATE	ISSUED TO
OCT 22 '65	D Berg 22
JUL 18 '68	VAN FOSSEN 13

Digitized by Google

Digitized by Google